



**David Carlos Costa  
Quaresma de  
Figueiredo**

**PERFORMANCE-ARTE:  
FRACASSO, TEMPO E REPETIÇÃO.**





**David Carlos Costa  
Quaresma de  
Figueiredo**

**PERFORMANCE-ARTE:  
FRACASSO, TEMPO E REPETIÇÃO.**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa e Professor Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos, Professores Auxiliares do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



Dedico este trabalho à minha família e ao gato.



## **o júri**

Presidente

**Professora Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães**  
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Arguente

**Professor Doutor Paulo Luís Almeida**  
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

Orientador

**Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa**  
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro





## **agradecimentos**

Agradecimento especial aos meus pais, à minha mulher e minha filha.  
Ao Professor Doutor Pedro Bessa e ao Professor Doutor Paulo Bernardino Bastos por todo o apoio prestado.  
Aos meus amigos e colegas do curso de mestrado.  
Agradeço, ainda, a todas as pessoas que, de alguma forma, facilitaram e dificultaram esta dissertação.  
Ao gato.



**palavras-chave**

Performance-arte, corpo, fracasso, repetição, tempo.

**Resumo**

Vivemos um tempo de incerteza e instabilidade. Vivemos um tempo em que o presente se reproduz e se reinventa continuamente sem a perspectiva de um futuro certo e perdurável.

A presente dissertação orienta-se em torno de um corpo de trabalho de experimentação artística que explora a relação entre arte contemporânea e fracasso. Trata-se, aqui, de reflectir sobre a natureza paradoxal do fracasso, sobre a utilidade e inutilidade do fracasso na sociedade e na arte contemporânea ocidental. Entre a intenção e a realização, entre a perspectiva de sucesso e o fracasso alcançado, abre-se um espaço gerador (potência) ocupado pela dúvida e questionamento, suporte essencial do pensamento e da acção humana.

Corpo fracasso (descendente de Sísifo) dedicado a tarefas inúteis (não produtivas) e repetitivas no tempo como alternativa ao corpo sucesso (base do capitalismo), dedicado a tarefas úteis (produtivas) e repetitivas no tempo.



**keywords**

Performance art, body, failure, repetition, time

**abstract**

We live in a time of uncertainty and instability. We live in a time where present is reproduced and continuously reinvented without the prospect of a certain and lasting future.

This project is oriented around a experimental artistic body of work that explores the relationship between contemporary art and failure. A reflection about the paradoxical nature of failure, on the usefulness and uselessness of failure in society and western contemporary art. Between intention and realization, between the prospect of success and achieved failure, a generator space (potencial) is opened to be occupied by doubt and questioning, critical support of human thought and action.

Failure body (descendant of Sisyphus) dedicated to useless tasks (non-productive) and repetitive in time, as an alternative to the success body (the basis of capitalism), dedicated to useful tasks (production) and repetitive in time.



## Índice

Prólogo	1
Introdução	
1. Apresentação e Objectivos	7
2. Metodologia e Organização	8
Capítulo I	
Contexto e Práticas Artísticas	
1. A Aproximação da Arte à Vida	11
2. Corpo – Sujeito e Objecto no Espaço	17
3. Performance-Arte – Breve Percurso	23
Capítulo II	
Artes Visuais e Teatro	
1. Pontos de Intersecção	31
2. A Representação do Self em Performance-arte	36
3. Conclusão	43
Capítulo III	
Projecto	
1. Introdução	47
2. O Sísifo de Camus e o Fracasso de Beckett	48
3. Fracasso e Representação Artística - Os Herdeiros de Sísifo	52
4. Actividade Projectual	
4.1 Introdução	56
4.2 <i>Sometimes Climbing</i>	57
4.3 <i>Sometimes Throwing</i>	58
4.4 <i>Sometimes Measuring</i>	59
4.5 <i>Sometimes Balancing</i>	60
Conclusão	61
Bibliografia	65
Documentos online	67
Imagens	69





## Prólogo

A presente dissertação de mestrado é desenvolvida no âmbito do curso de Mestrado em Criação Artística Contemporânea, 2013/15, do Departamento de Comunicação e Arte (DeCA), da Universidade de Aveiro.

A actividade teatral e a correspondente criação e produção de espectáculos de teatro tem sido, nos mais diversos domínios - encenação, interpretação, produção, escrita - a minha prática artística desde há cerca de vinte anos a esta parte.

Assim, ao longo do primeiro ano da frequência do curso de mestrado em Criação Artística Contemporânea, foram-se-me colocando, desde muito cedo, novas questões e novos desafios conceptuais, em relação a uma prática artística direccionada e assente, fundamentalmente, nas artes visuais contemporâneas. Prática para a qual eu, de imediato, me sentia e posicionava como um “estranho” ou, de alguma forma, como um estrangeiro, alguém de fora, de um outro território, que de repente se deparou e confrontou com uma nova realidade artística que era preciso ir tacteando e, aos poucos, ir descobrindo as suas particularidades e especificidades, os seus códigos, o seu *métier*, portanto e, acima de tudo, ir percebendo e tomando consciência de que forma tudo isso me afectava e me transformava enquanto autor e artista.

Neste sentido, os primeiros trabalhos eram, quase sempre, fruto de um processo difícil de reflexão e experimentação e, acima de tudo, repletos e saturados de muitas dúvidas e hesitações, avanços e recuos, sucessos e fracassos, mas, simultaneamente, de novas descobertas, novas questões e inquietações naturais de quem se aventurava e atrevia por novos e desconhecidos territórios artísticos.

A prática artística do teatro e, mais especificamente, o trabalho de pesquisa, experimentação e construção de personagens contem características e especificidades inerentes muito distintas daquelas associadas à performance no contexto das artes visuais. Esta constatação foi evidente desde o primeiro confronto com a parte projectual das disciplinas de laboratório e experimentação artística do mestrado. Encontrava-me perante práticas e “fazer” novos. No entanto, a consciência desse facto e sua assimilação não

foram, evidentemente, instantâneas. Pelo contrário, fui-me apercebendo aos poucos, por vezes de forma intuitiva, a partir da experiência que cada actividade projectual envolvia e desafiava, da exigência de uma prática artística distinta que me colocava desafios, problemas e questões muito distintas da prática teatral.

Cedo constatei que a condição do “eu” no processo de construção do personagem era de outra natureza. Ou seja, o paradoxo e ambivalência que envolve a construção do personagem e sua consequente apresentação ou exibição ao outro, ao público, era de outra natureza e isso reflectia-se no resultado formal da performance. Assim, as primeiras questões que coloquei foram: Estou em performance, no contexto das artes visuais, ainda perante a presença de um “personagem” ou estou, pelo contrário, perante algo de diferente? Se é algo de diferente de um “personagem”, ou seja, diferente de um “outro” ficcionado, como defino esse “diferente”? Estou, simplesmente, perante uma extensão do “eu”? Qual a condição de apresentação do meu corpo durante a performance e quais as suas estratégias de revelação e ocultação? Estamos, ainda, perante a criação de uma narrativa ou estamos perante outros códigos de recepção da obra? Que consequências tem tudo isto no resultado formal da performance?



1 e 2. *Mal me quer bem me quer*, 2013, performance

Os meus primeiros trabalhos resultavam e reflectiam esta perplexidade e situavam-se ainda, de alguma forma, num meio caminho entre práticas artísticas distintas. Ou seja, eram visíveis a sobreposição e confusão de elementos quer da performance teatral, quer

da performance no contexto das artes visuais<sup>1</sup>. O primeiro exemplo desta procura e pesquisa de um discurso artístico no âmbito da performance-arte foi a apresentação da performance *Mal me quer bem me quer*, em Outubro de 2013. Este trabalho foi apresentado no espaço da sala de aula, no âmbito da disciplina de Laboratório de Experimentação e Criação Artística (LECA), e pretendia reflectir sobre as questões de identidade individual e de um diálogo do “eu” consigo mesmo e, simultaneamente, com o “outro” através da implementação de um dispositivo cénico que manipulava e condicionava a relação artista/público e, ainda, com recurso à imagem vídeo em tempo real. A performance pressupunha a intervenção do público sobre o corpo do artista. O público era desafiado a escrever num papel algo sobre o artista-performer e, posteriormente, num determinado momento da performance, era convidado a colar o papel sobre o corpo deste. Desta forma, pretendia-se provocar uma atitude e uma consciencialização do seu papel activo na construção do processo identitário do artista. Simultaneamente, o artista procedia, através da improvisação, à criação de um texto pessoal (verdadeiro? ficcionado?) que era dirigido e confrontado com a imagem de si próprio projectada à sua frente.

Em Novembro de 2013 é apresentada no âmbito da mesma disciplina (LECA), a performance *O Macaco* e, novamente, meses mais tarde, em Junho de 2014, no Museu de Aveiro, no âmbito da exposição colectiva dos trabalhos de final de curso do mestrado.



3 e 4. *O macaco*, 2014, performance

---

<sup>1</sup> A partir daqui, por uma questão de clareza, utilizar-se-á preferencialmente a expressão *performance-arte* para nos referirmos à performance enquanto forma artística autónoma, desenvolvida em contexto das artes visuais (distinguindo-a assim da performance teatral, musical, etc.).

A ideia para este trabalho partiu da leitura do texto *Discurso a uma Academia*, de Franz Kafka. Estão aqui, novamente, presentes questões de identidade individual (ou não tivesse este trabalho partido da frase desafio “Eu sou o outro”). Nesta performance a questão do fracasso inerente à linguagem é fundamental. Em torno do macaco montei um dispositivo cénico/técnico constituído por várias caixas *hardware*, colunas amplificadas, mesa de mistura e microfone, câmara e projector de vídeo. *O macaco* procura a construção e a comunicação de um discurso, mas que falha na recepção do público. Com este trabalho considero ter dado um passo importante e decisivo no sentido da tomada de consciência dos processos criativos inerentes à performance-arte.

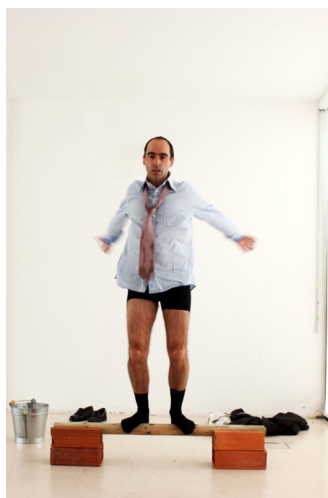
No seguimento da proposta para a criação de um *site – specific* no edifício do Departamento de Comunicação e Arte (DECA) da Universidade de Aveiro surgiu, em Dezembro de 2013, a performance – instalação *(Deca)dência*.



5 e 6. *(Deca)dência*, 2013, performance-instalação

A performance surge, também aqui, da reflexão em torno de questões de identidade individual, neste caso cruzadas e intersectadas com a arquitectura específica do espaço em causa. Do ponto de vista conceptual, o trabalho é desenvolvido tendo como ponto de partida a ideia de doença, em que procurei questionar e reflectir de que forma a enfermidade é transversal a tudo o que nos rodeia - indivíduos, espaços, sociedade - e de que forma, ainda, tudo e todos, sem excepção, são contaminados e atravessados por ela. Para terminar, refiro o trabalho que, de alguma forma, define e dá continuidade, neste mestrado, à minha actividade projectual. *O Abrigo* é uma performance–instalação desenvolvida no âmbito da disciplina de Laboratório de Experimentação e Criação Artística e apresentada na residência artística “Binaural/Nodar”, em Maio de 2014 e apresentada,

novamente, em Junho de 2014, no Museu de Aveiro | Santa Joana Princesa no âmbito da exposição colectiva dos trabalhos de curso de Mestrado em Criação Artística Contemporânea. Este trabalho surgiu a partir de várias influências e reflexões. Segue, uma vez mais, reflexões em torno da identidade pessoal e colectiva, o percurso individual que marca a minha existência, um olhar sobre a sociedade portuguesa e os seus mecanismos de poder e, ainda, influências da leitura do texto *Pioravante Marche* de Samuel Beckett.



7. *O Abrigo*, 2014, performance-instalação

Ao teatro mais “tradicional” ou “literário”, onde a presença de um texto dramático, ou narrativa com potencial dramático é dominante, transmitido e comunicado ao público através das palavras dos actores, opõe-se um “teatro visual”, no qual o texto é muitas vezes ausente ou, então, assume uma importância com o mesmo peso relativo dos outros elementos cénicos, tais como luz, som, cenário, figurino, adereço, etc. Assim, a prática teatral associada às vanguardas, nomeadamente, a partir da década de 1950 do século XX, nos Estados Unidos da América, e a performance-arte enquanto prática artística autónoma, que surge na década de 1970, parecem partilhar vários elementos da sua prática e conceptualização e cruzar-se no tempo ora divergindo, ora convergindo, de acordo com artistas e movimentos artísticos.



# Introdução

## 1. Apresentação e Objectivos

O presente trabalho de dissertação de mestrado é elaborado no âmbito do Curso de Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro, sob a orientação do Prof. Doutor Pedro Bessa e do Prof. Doutor Paulo Bernardino Bastos.

Trata-se de uma dissertação de mestrado que segue o modelo projectual assente, naturalmente, na investigação, produção e desenvolvimento de uma prática artística com o objectivo de construir um conjunto de competências estruturantes na área dos estudos artísticos. Tendo em conta tratar-se de uma dissertação por projecto, a prática artística definiu e delimitou, em grande medida, o seu campo de estudo e a sua reflexão teórica.

A presente dissertação procura consolidar e dar continuidade conceptual aos trabalhos desenvolvidos na área de estudos curricular frequentada no primeiro ano do curso de mestrado. Assim, o desenvolvimento da actividade projectual procura dar continuidade, nomeadamente, às disciplinas de Estudos de Fotografia, Sociologia das Artes, Estética Contemporânea, Laboratório de Expressão e Criação Artística, Projectos de Instalação Artística, Crítica de Arte e Seminário.

De forma geral, o desenvolvimento desta dissertação procura encontrar alguns pontos de intersecção entre a prática da performance-arte, enquanto disciplina inserida no campo das artes visuais, e a prática teatral, enquanto disciplina inserida no campo das artes cénicas. Além disso, e a partir da actividade projectual, procura-se reflectir em que medida o *fracasso* se constitui como elemento fundamental e conceito-base da prática artística contemporânea de vários autores.

Através da delimitação do campo de trabalho é possível definir os seguintes **objectivos**:

1. Reflectir em torno de conceitos de performance-arte, corpo, self, personagem, absurdo, fracasso e repetição.
2. Identificar autores e artistas contemporâneos cujo trabalho no âmbito da arte contemporânea é relevante para a problemática desta dissertação.

3. Procurar contribuir para o conhecimento e consciência da condição do performer no contexto da performance-arte.
4. Procurar reflectir e entender de que várias formas o conceito de fracasso é explorado pelos artistas contemporâneos.
5. Desenvolver capacidades e competências para elaboração de um trabalho de investigação no domínio da arte contemporânea.

## **2. Metodologia e Organização**

Este projecto de investigação tem como ponto de partida um conjunto de performances artísticas desenvolvidas ao longo de 2015, que vêm na sequência de um trabalho desenvolvido no primeiro ano do curso de mestrado e que apresentam o *fracasso* como conceito transversal. O desenvolvimento desta investigação apoiou-se na metodologia de projecto e na criação de um plano de trabalho. A presente dissertação de mestrado procura seguir uma metodologia assente na prática artística e, a partir desta, procura construir um corpo de pensamento e teoria. A partir de certa altura, a metodologia foi-se desenvolvendo através do diálogo construído entre aquilo que eram as questões levantadas pela prática artística e o corpo teórico. Assim, este último, ao procurar contextualizar e apoiar teoricamente a prática artística acabou por suscitar novas questões e novas possibilidades de construção e leitura da produção artística. Evidentemente que a subjectividade inerente ao processo de criação artística cria dificuldades mas também desafios quando confrontada com a objectividade de uma metodologia assente no pensamento científico. Assim, através da pesquisa e leituras comparativas de textos que vão desde a crítica de arte à filosofia e história da arte, bem como da análise de trabalhos de artistas contemporâneos, foi possível ir definindo o corpo teórico que delimita e contextualiza a prática artística. Nesta medida, a bibliografia foi sendo incluída ao longo do processo de reflexão teórica e à medida que o processo artístico ia evoluindo, até encontrar a sua estrutura e forma definida.

A dissertação está organizada em três capítulos principais. A opção por esta estrutura prende-se com a intenção de tornar a sua leitura mais clara e compreensível procurando corresponder a uma organização temática sequencial, de forma a que cada capítulo



encerre, em si, a correspondente autonomia temática. Deste modo, imediatamente antes desta introdução encontra-se o **prólogo**. Nele procuro, de forma sintética, definir e descrever aquilo que corresponde à *anima* da actividade projectual cuja origem se alavanca naquela que tem sido a minha prática artística e a vontade e o desejo de dar continuidade a uma *praxis* artística desenvolvida nas disciplinas de laboratório durante o primeiro ano do curso de mestrado. De seguida, e após esta introdução, segue-se o **capítulo I** no qual procuro, em linhas gerais, traçar o estado da arte através do levantamento das práticas e das teorias artísticas mais significativas para o desenvolvimento da performance artística, durante todo o século XX. Aqui, dá-se especial atenção aos movimentos artísticos de vanguarda e à importância e influência que viriam a ter em quase toda a prática artística europeia e americana da segunda metade do século XX, assim como a importância de artistas como John Cage e Merce Cunningham na história da arte do pós-guerra. No ponto seguinte procuro, também, traçar uma breve história do corpo do ponto de vista da filosofia e da forma como aquele tem sido representado, principalmente, ao longo da modernidade. Em relação a este ponto, dou especial importância ao momento em que o corpo do artista passa a constituir-se sujeito e objecto da obra de arte, e como este factor foi determinante na história da performance-arte. Por fim, e no último ponto deste capítulo, procuro desenvolver mais profundamente aquilo que caracteriza a performance-arte enquanto disciplina que, por natureza, se pontua pela utilização de diferentes *media* e da transdisciplinaridade que se verifica entre eles.

No **capítulo II** pretendo estabelecer alguns pontos de intersecção entre a prática teatral e as artes visuais considerando a forma como ambos os territórios se influenciam mutuamente e como, desta contaminação, resulta, por exemplo, o aparecimento do *happening*. Procuro, ainda, descrever a condição de apresentação do performer em performance-arte e de que forma esta condição difere do performer num contexto teatral. Finalmente, o **capítulo III** é integralmente dedicado à análise da actividade projectual e à sua contextualização teórica que, em grande medida, motivou e suportou a escrita da dissertação de mestrado. São apresentadas e descritas as quatro performances que constituem o corpo de trabalho do projecto a partir das quais foi possível estabelecer relações com outras práticas artísticas e os conceitos teóricos que as apoiam. Assim,

começo por procurar introduzir aquilo que, de forma geral, está associado à condição de sucesso e êxito na sociedade contemporânea. De seguida, suporto-me da filosofia existencialista e do pensamento do absurdo de Albert Camus, nomeadamente, o ensaio *O Mito de Sísifo*, enquanto quadro ou suporte de referência à obra de Samuel Beckett e, especificamente aqui, ao texto dramático *À Espera de Godot*, de 1953. Depois, introduzo um conjunto de artistas modernos e contemporâneos cuja prática artística estabelece pontos de intersecção com a obra de Camus. Procuro, ainda, estabelecer ligações entre os conceitos de fracasso, repetição e tempo que se encontram presentes no clássico Mito de Sísifo. Finalmente, passo a descrever a actividade artística desenvolvida em torno de quatro performances agrupadas numa série denominada *Sometimes*. A série *Sometimes* foi pensada a partir da performance *O Abrigo*, criada em 2014, no âmbito do primeiro ano do curso de mestrado em Criação Artística Contemporânea.

# Capítulo I

## Contexto e Práticas Artísticas

### 1. A Aproximação da Arte à Vida

Sabemos que os primeiros sinais daquilo que passou a ser designado por “modernidade” tiveram início ainda no século XVII e que aquilo que designamos hoje de “modernismo”, movimento artístico associado à modernidade, remonta ao século XIX e ao impressionismo francês. De acordo com Anthony Giddens (1998, p.1) “o termo “modernidade” refere-se a modos de vida e de organização social que emergiram na Europa cerca do século XVII e que adquiriram, subsequentemente, uma influência mais ou menos universal”.

Em meados do século XIX, surgem sinais claros de ruptura com conceitos estéticos seculares de criação artística assentes em aspectos formalistas, convencionais e hierárquicos da produção artística. O desenvolvimento industrial, económico, científico e tecnológico, as transformações sociais associadas e o desenvolvimento das cidades operam nos artistas a procura de um discurso mais próximo do “real” - nas artes plásticas, nomeadamente na pintura, os primeiros sinais chegam com Gustave Courbet e Edouard Manet.

Na história da arte, o advento do modernismo caracteriza-se, entre outros aspectos, por uma maior aproximação da arte à vida. Para Charles Baudelaire trata-se de captar o essencial da vida. “(...) de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (...). A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1996, p.22). Em *O Pintor da Vida Moderna*, texto referência ao pintor Constantin Guy, Baudelaire apresenta o *flâneur*, personagem maior da modernidade, observador atento dos costumes e da moda, da beleza efémera dos gestos quotidianos, antítese da beleza eterna e da tradição imutável presentes, ainda, na crítica e prática artística da sua época.

O século XX opera na história da arte um conjunto de transformações que passam pelo questionamento das relações artista/espectador/obra, da relação temporalidade/espacialidade e pela ruptura e consequente fusão de fronteiras entre géneros artísticos e *medias*. Esta transformação radical do “fazer” artístico tem causas muito diversas (sociais, políticas, económicas, científicas) que produzem uma alteração profunda na relação do artista com o seu corpo, com a obra, com o espaço, com o tempo e com o público.

O modernismo transporta, assim, consigo a construção de um novo discurso e paradigma artístico assente na legitimação do olhar individual do artista sobre si próprio e o mundo. O movimento expressionista iniciado no século XIX é o resultado desse olhar do artista sobre o mundo e sobre o “real” e da procura em expressar, através desse olhar, “emoções” no objecto artístico. De acordo com Harrison & Wood “a expressão” assumiu uma variedade de formas “but one thing it needed was a notion of the “self” of the artist, which could thus be expressed. In turns this Self had to have the attributes of authenticity.” (Harrison & Wood, 1999, p. 125).

Mas, tal como Argan (1988, p.28) afirma, se a prática artística até ao início da primeira década do século XX tem uma “orientação genericamente modernista na medida em que visa reflectir e exaltar a nova concepção do trabalho e do progresso”, a partir daqui surgem as primeiras experiências da arte vanguardista que procuram “fazer da arte um incentivo à transformação radical da cultura e do costume social”.

Assim, a prática artística procura, de alguma forma, acompanhar e interpretar esta “nova concepção de trabalho e progresso” que se caracteriza por uma ideologia positivista, de fé na ciência e no progresso.

Paralelamente a isto, a procura de “verdade” e “autenticidade” é característica da prática artística dos movimentos vanguardistas que surgem, na Europa, no início do século XX e são exemplo da procura de resposta “aos valores estabelecidos da pintura e das academias literárias” (Goldberg, 2012, p.15). Assim, futuristas, dadaístas e surrealistas, quase todos eles pintores e poetas, recorriam, frequentemente, e cada vez mais, à prática da

performance no sentido de provocar rupturas com os elementos artísticos tradicionais<sup>2</sup> e criar novas formas de fazer e apreender a “arte”. É o caso do futurista Luigi Russolo, inventor dos *intonarumori*, aparelhos produtores de ruído, cujos concertos-performance causavam escândalo, ou dos dadaístas reunidos em torno de Hugo Ball e a sua companheira Emmy Hennings, no Cabaret Voltaire de Zurique (c.1916), cujos espectáculos estilo *vaudeville* incorporavam a leitura de poemas, com gritos e insultos à mistura. Assim, movimentos de vanguarda artística, suportados por inúmeros manifestos<sup>3</sup> artísticos, promoveram projectos estéticos e políticos que transgrediam os valores estabelecidos da tradição burguesa e das academias das artes através de novas propostas artísticas que passavam por novas formas de ler e escrever poesia, de fazer música, novos formatos para exposições, novas formas de expressar o corpo, incluindo, muitas vezes, provocações ao público que finalizavam em grandes cenas de pancadaria e pugilato.

Antonin Artaud é no teatro, talvez, o expoente máximo desta procura de uma maior aproximação da arte à vida. O seu manifesto *O Teatro da Crueldade*<sup>4</sup> traduz uma concepção e um programa teatral próprios e originais, assentes numa vontade de forte ruptura com a tradição teatral vigente. A relação artista-espetáculo-espectador, por exemplo, é expressa desta forma:

“Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de local único, sem separações nem barreiras de nenhuma espécie e que se tornará precisamente o teatro da acção. Será estabelecida uma comunicação directa entre o espectador e o espectáculo, entre o actor e o espectador, pelo facto de o espectador, colocado no meio da acção, ser por ela envolvido e trabalhado” (Artaud, 1989, p.93/94).

Em Artaud há o desejo de cortar amarras com uma herança teatral ligada ao texto e ao psicologismo estagnado dos seus personagens. É urgente devolver ao teatro a sua essência

---

<sup>2</sup> Em *O Mundo na Era da Globalização*, Anthony Giddens refere que a tradição é uma invenção da modernidade. Antes dela a tradição era uma evidência dos modos de vida.

<sup>3</sup> Os manifestos artísticos proliferam junto dos movimentos artísticos de vanguarda sendo que o *Manifesto Futurista* de Marinetti publicado em 1909 talvez seja, porventura, o mais popular.

<sup>4</sup> Opondo-se à concepção “burguesa” do teatro francês, vigente no seu tempo, Antonin Artaud propõe e concebe uma nova teoria teatral que intitula de “Teatro da Crueldade” que viria a publicar, em 1938, sob a forma de dois manifestos, incluídos no livro *O Teatro e o seu Duplo*.

ritualista. *O Teatro da Crueldade* é um teatro do presente, que procura “(...) assuntos e temas que correspondam à agitação e desassossego característicos da nossa época” (Artaud, 1989, p.119).

Mas é, porventura, com Bertolt Brecht que se verificará uma ruptura clara e visível com o “ilusionismo” e “psicologismo” teatral. Tal como Katia Arfara (2011) afirma, no desenvolvimento da sua pesquisa teatral, Brecht procura opor o efeito de distanciamento ao ilusionismo do teatro convencional fundado no processo de identificação. Assim, e de acordo com os seus propósitos, é, para Brecht, fundamental este processo de distanciamento do actor do acontecimento e do personagem durante a representação. Só desta forma se quebra o efeito de ilusão<sup>5</sup>, os personagens e os acontecimentos perdem “leur statut d’évidence, autrement dit leur valeur d’a priori, ils deviennent éphémères et changeables, bref historiques” (Arfara, 2011, p.4) possibilitando, também, a distanciamento e o olhar crítico do público em relação aos personagens e aos acontecimentos, conferindo a estes últimos uma perspectiva histórica.

Na dança, no início do século XX, Nijinsky, virtuoso e excêntrico bailarino dos famosos Ballets Russes, dirigidos então por Sergei Diaghilev, coreografa e interpreta o personagem principal de *L’Après Midi*, com música de Debussy, com estreia em 13 de Maio de 1912, em Paris. Nijinsky é, porventura, com a americana Isadora Duncan, um dos primeiros artistas a questionar e a romper com o formalismo e convencionalismo técnicos de dança clássica através da exploração do expressionismo da interpretação, exploração de posturas e olhares não convencionais, predominância do personagem masculino em detrimento do feminino, etc...

Alguns anos mais tarde, nos Estados Unidos, Merce Cunningham introduzia nos seus trabalhos experiências com acções, movimentos e objectos do quotidiano e explorava processos aleatórios e casuais na sua prática coreográfica, rompendo, definitivamente, com “a tendência dramática e narrativa do estilo de Graham, bem como a sua sujeição ao ritmo da música” (Goldberg, 2012, p.155).

---

<sup>5</sup> O efeito de ilusão que é traduzido no “teatro convencional” pela existência da quarta parede, ou seja, a parede entre público e cena.

Nos Estados Unidos duas performances musicais, ambas da autoria do músico John Cage, viriam a ter grande influência e repercussões na história da arte e música modernas. Em 1952, em Nova Iorque é apresentada a sua célebre peça 4'33'', uma obra em três movimentos em que nenhum som é produzido e executada em silêncio por David Tudor que durante os quatro minutos e trinta e três segundos de duração movia os braços em silêncio sentado num banco. Nesse mesmo ano, num dos cursos de verão de Black Mountain College, é apresentada a performance musical *Evento sem título*, com a participação do próprio John Cage na leitura de textos de filosofia Zen, Robert Rauschenberg e Merce Cunningham, entre outros. Aliás, Cage e Cunningham viriam a desempenhar um papel determinante e de forte repercussão na prática artística de vanguarda na segunda metade do século XX.

Nas artes visuais, o movimento expressionista abstracto dos anos 50 do século XX, nos Estados Unidos, tal como foi definido e teorizado por Clement Greenberg (1961), é caracterizado pela procura dos artistas em expressar as suas emoções através de fortes pinceladas no suporte. Um dos expoentes máximos do expressionismo abstracto é Jackson Pollock. O crítico Harold Rosenberg denominou a técnica de Pollock de *action paintings*, ou seja, pinturas como resultado do movimento do seu corpo despejando tinta sobre o suporte. “(...) com o trabalho de Pollock, começou nas artes visuais ocidentais, o corpo todo do artista, e não só a sua mão, a agir na execução da obra”. (Araújo, 2009, p.22 in Correia, 2014). Dava-se, assim, início a uma espécie de proto-performance dos artistas visuais do expressionismo abstracto americano.

O abandono da tela e consequente passagem do corpo para o espaço, que estarão na base do desenvolvimento do *happening* por Allan Kaprow, vem na sequência do trabalho de Jackson Pollock e das suas *action paintings*. Tal como confessa Kaprow (1958), depois de Pollock havia duas alternativas: uma era seguir esta via e ir fazendo “quase-pinturas”; outra era saltar da tela em direcção ao espaço e aos objectos do real, fossem eles corpos, roupas, quartos e utilizar a substância específica da visão, do movimento, do som, etc. “(...) que

resta do corpo sobre a tela? Qual a saída para o pintor que tem uma pele?” questiona Ribeiro (1997, p.22) a este propósito e conclui:

“Nestas condições não resta senão uma solução ao artista que procura o contacto. Atirar fora as telas, os pincéis e as pinturas, despir os vestimentos, despir-se à frente do público e, com a ajuda de facas, de lâminas de vidro, de lâminas da barba, exhibir a carne ao vivo.” (Ibid., p.22)

Para Kaprow, a vanguarda artística na história da arte ocidental segue, fundamentalmente, duas vias: “one of art like art, and other of life like art” (Kaprow, 1993, p. 201). Ao contrário da primeira, esta última está intimamente ligada à vida e a tudo o que a rodeia e não é tão séria, sendo até bastante humorada. Não está muito interessada na grande tradição artística ocidental. Para ela faz sentido misturar tudo: O corpo com a mente, o individual com o colectivo, cultura com natureza e por aí fora.<sup>6</sup> Assim, para Kaprow era fundamental o combate ao tradicionalismo artístico representado pela concepção formalista da autonomia da obra de arte como forma de fusão entre a arte e a vida.

Tal como refere Goldberg (2012), a prática artística na Europa, no final da década de 50, ou seja, cerca de dez anos após o final da segunda guerra mundial, era dominada pelo expressionismo abstracto. “O facto de os artistas pintarem solitariamente nos seus ateliers enquanto havia tantas questões políticas reais em jogo passou a ser visto como uma atitude socialmente irresponsável.” (Goldberg, 2012, p.180). Assim, a consciencialização política de alguns artistas levou ao surgimento de múltiplas intervenções tais como as do movimento Fluxus e de artistas como Yves Klein, Piero Manzoni e Joseph Beuys. O movimento Fluxus, fundado e liderado por George Maciunas no início dos anos 1960, traduz claramente e de forma radical esta procura de um discurso artístico revolucionário com fins políticos. Apologistas e defensores de uma arte não profissional, ou seja, uma arte como forma de viver para todos e não com fins profissionais, anónima, capaz de substituir o ego do artista pelo “espírito” colectivo. Opunham-se radicalmente ao mercantilismo da arte, à ideia do objecto artístico enquanto mercadoria e não funcional. Eram, ainda,

---

<sup>6</sup> Ao contrário do crítico de arte Clement Greenberg defensor da concepção contrária, ou seja, uma concepção denominada de “arte pela arte”.



defensores de uma arte utilitária, com função pedagógica, que procurasse comunicar às pessoas a sua utilidade. Tal como consta do primeiro manifesto de 1963, o Fluxus traduzia a urgência em purgar "(...) the world of bourgeois sickness, 'intellectual', professional & commercialized culture (...) PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, (...) promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples (...) FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action." (Maciunas)

O movimento Fluxus atingiu uma dimensão internacional muito significativa no qual se reviam inúmeros artistas europeus, americanos e orientais tais como Joseph Beyus, George Brecht, John Cage, Dick Higgins, Yoko Ono, Yves Kline e muitos outros.

Embora por causas certamente diferentes das de Kaprow, para Yves Klein a "arte não se resumia a um pintor com um pincel num atelier. (Goldberg, 2012, p.182). O abandono do atelier e da tela e o consequente salto do corpo do artista para o espaço, tal como a fotografia de Yves Klein que de forma magnífica e simbólica o representam, viria a marcar profundamente e revolucionar os conceitos de espaço, tempo e o uso do corpo como suporte do artista.

## **2. Corpo – Sujeito e Objecto no Espaço**

De acordo com Bragança de Miranda (2012), à arte contemporânea nada do que existe lhe é estranho, tudo lhe serve de matéria e o corpo não é excepção, bem pelo contrário. A interrogação obsessiva sobre o corpo é sinal dos tempos e define uma profunda alteração cultural.

O corpo foi, desde sempre, objecto de representação ao longo da história da arte. Um objecto que ocupa na história da arte ocidental um espaço privilegiado no campo da representação artística. Desde as primeiras representações rupestres primitivas dos caçadores paleolíticos, até às actuais representações contemporâneas do corpo, este nunca deixou de ser objecto e tema para os artistas.

Para Barbosa (2012, p. 31), “(...) o simbolismo do corpo é tão rico que a sua reprodução surge em todas as culturas e de maneiras surpreendentes”. No entanto, durante muitos séculos, e por razões históricas, filosóficas, religiosas, o corpo ficou para trás, escondido, invisível, posicionando-se discretamente enquanto categoria secundária em relação à alma. “Para o Ocidente, o corpo sempre foi um tabu. Ora nobre receptáculo do espírito, ora elemento condutor que leva aos perigos do submundo dos desejos carnis (...)” (ibid., p.31).

Escudero (2012, p.60), considera que o corpo sempre foi motivo de “desconfiança” e de “má reputação” na história da filosofia. A subalternização do corpo no dualismo corpo/alma<sup>7</sup> definido por Platão, “a estigmatização escolástica da carne” e “a desconfiança cartesiana em relação aos sentidos” são alguns dos exemplos que melhor traduzem a “repressão” a que o corpo esteve sujeito na civilização ocidental desde os Gregos até à década de 1950. Ribeiro (1998, p.28), é da mesma opinião afirmando que “Na história do pensamento ocidental todos os corpos filosóficos se confrontam com a absoluta contradição de não poderem ser corpo sem o serem sempre de um espírito que o desincorpora”. De acordo com ambos autores, Descartes foi, talvez, o autor que maior relevo teve, nos últimos três séculos, na afirmação do papel secundário do corpo e da valorização da alma e do espírito.

Parece dar-se no início no século XIX uma inflexão no jogo de forças alma/corpo. Nietzsche defende vigorosamente o corpo em relação à alma. Zaratustra dirige-se aos desprezadores do corpo afirmando “Sou unicamente corpo e nada mais; e a alma não passa duma palavra para designar uma qualidade do corpo” (Nietzsche, 1978, p. 29). Mas de acordo com Deleuze (2002, p.23), o primeiro filósofo a questionar a potência do corpo e a propô-lo como modelo terá sido Espinosa quando, de forma provocadora, assume de forma ignorante “Não sabemos o que pode o corpo...”. Em *Ética*, a sua obra porventura mais conhecida, Espinosa coloca a seguinte questão:

“Mas o que pode o Corpo, ninguém até agora determinou, isto é, a experiência até agora não ensinou a ninguém o que o Corpo pode fazer apenas pelas leis da sua

---

<sup>7</sup> “Esta divisão constitui sempre uma linha de combate, altamente dramática, e que toda a história sublinhou. É em torno desta divisão que se opera a crise do corpo”. (Miranda, 2012, p. 84).

natureza, enquanto considerada como puramente corpórea, e o que ele só pode fazer se for determinado pela Mente.” (Spinoza, s/d, p.40).

A partir do final do século XIX, Sigmund Freud e a psicanálise vêm dar um contributo fundamental para o entendimento do “corpo inconsciente” através do desenvolvimento de conceitos como o de libido, corpo erógeno, recalçamento, constituindo-se o corpo como uma “máquina desejante”, base de toda a experiência.

Mas terá de se aguardar até ao século XX para que a rígida relação dualista do espírito e do corpo seja alvo de um movimento contra esta tradição secular.

O século XX é, definitivamente, marcado pelo questionamento e ruptura com este dualismo secular, fundamentalmente, através da fenomenologia que têm em Edmund Husserl, Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty, porventura os seus maiores representantes. Este último “determina o corpo como veículo, como ponto de partida de toda a relação que a consciência estabelece com o mundo.” (Escudero, 2012, p. 56). Toda a experiência da percepção tem, assim, no corpo a sua centralidade, “(...) lugar onde nasce o conhecimento e, portanto, o primeiro lugar da organização do mundo (...)” (Ribeiro, 1998, p. 35). Esta estrutura dualista é, assim, profundamente abalada pela fenomenologia do século XX que “desperta o interesse pelo estudo do corpo” (ibid., p.60). Ainda de acordo com Escudero (2012, p.61), terão sido autores como Husserl, Heidegger, Scheler, Merleau-Ponty, Foucault e Lacan que ao abordarem o estudo do corpo sobre diferentes perspectivas lhe conferem o papel central como “vector através do qual passa toda a relação social, afectiva, emotiva, anímica, reflexiva e axiológica com o mundo das coisas e das pessoas (...)”.

No século XX, o sistema capitalista e a economia de mercado tornam o corpo num objecto de consumo. Para Jean Baudrillard (1995), este é o mais belo objecto de consumo. Esta “redescoberta” do corpo, através da sociedade de consumo, assinala a importância que este passa a ter enquanto “(...) objecto de salvação. Substitui literalmente a alma, nesta função moral e ideológica”. (Baudrillard, 1995, p.136). Se, por um lado, durante séculos a sua representação estava associada a valores éticos, morais e estéticos ligados às

instituições como família, religião, academia, por outro lado, e de acordo com Barbosa (2012, p.395), a efemeridade que caracteriza a contemporaneidade tornam-no um “instrumento de asseveração pessoal”, um corpo “exibido e consumido na nossa cultura como um *objecto sem sujeito*, que se modifica e se redefine através de cirurgias plásticas ou pelos usos da publicidade”.

Do ponto de vista da representação artística, Amelia Jones (2002) questiona sobre as razões do corpo, durante a modernismo, ter sido em grande parte velado ou reprimido durante quase dois séculos. Porque é que só depois dos anos 60 do século passado o corpo do artista nos é totalmente revelado? A autora avança com a teoria de que a explicação para a repressão do corpo exercida pelo modernismo assenta, fundamentalmente, no discurso da estética kantiana que defende a transcendência à imanência do sujeito, nas categorias dualistas cartesianas e ideologicamente associado às estruturas patriarcais e às suas posições colonialistas, classistas e heterossexuais.

Ainda de acordo com Jones (2002), a repressão e os véus a que o corpo esteve sujeito começaram a aliviar e a desvanecer, a partir dos anos 60 do século passado. Esta “explosão” do corpo, longamente reprimido durante o período modernista, marca uma violenta transformação na concepção das artes visuais. Assim, conclui:

“The body, which previously had to be veiled to confirm the Modernist regime of meaning and value, has more and more aggressively surfaced during this period as a locus of the self, the site where the public domain meets the private, where the social is negotiated, produced and made sense of.” (Jones, 2002, p.20).

Segundo Jones (2002), a repressão do corpo traduz a recusa do modernismo em reconhecer que todas as práticas culturais estão embebidas na sociedade, uma vez que é o corpo quem estabelece a ligação entre o sujeito, o individual, e o social.

A deslocação ou descentramento do eixo cartesiano, suporte do modernismo, define, segundo Jones (1998), uma profunda transformação constituindo aquilo que se denomina hoje de pós-modernismo.

De acordo com Escudero (2007), é o pensamento pós-moderno e as diferentes teorias feministas que contribuem decisivamente para uma alteração profunda da representação do corpo na história da arte ocidental. Assim, o corpo abandona o seu lugar enquanto objecto passivo de deleite visual, para passar a assumir-se como lugar de “inscrição de comportamentos sexuais e sociais, de inscrição, um reflexo da ideologia e do poder.” (ibid., p.64)

Na segunda metade do século XX, o corpo atinge, assim, uma nova dimensão artística. Esta está directamente associada ao questionamento da natureza do corpo enquanto sujeito e objecto artístico. Das palavras de Barbosa, podemos assumir que “(...) a partir dos anos cinquenta do século passado o corpo liberta-se da iconografia secular que o representa e passa a ser expressão de si mesmo” (Barbosa, 2012, p.395). Os artistas começam a questionar as relações artista/obra ou sujeito/objecto tornando a fronteira entre ambos mais fluida, logo menos rígida e definida.

“Percebemos que a performance proporciona aos artistas que a utilizam como meio expressivo, já não uma relação artista/obra, ou melhor sujeito/objecto, mas uma acção promíscua onde o próprio artista é a obra, em que as fronteiras entre o sujeito e o objecto são dialógicas, concorrentes e complementares.” (Morin, apud Barbosa, 2010, p.398).

Do ponto de vista histórico há a considerar a influência determinante dos movimentos futuristas, surrealistas e dadaístas das primeiras décadas do século XX, através da apresentação de saraus, serenatas e múltiplas apresentações públicas provocatórias. São exemplo disto as performances de Tzara, Appolinaire, Cocteau, Picabia, Breton e muitos outros...

No território das artes visuais, e no expressionismo abstracto norte americano em particular, o processo artístico desenvolvido por Jackson Pollock conduz à criação de uma espécie de dança em torno da tela, de coreografia, uma “escrita” sobre a tela, na qual o corpo mergulha ou se encontra imerso sobre a tela numa espécie de ritual, deslocando a obra de arte do *objecto* para o *processo*.

O aparecimento do *happening*, da *body art* e da *performance* são expressão desse questionamento e experimentalismo de artistas como Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, George Segal, Larry Poons e Jim Dine, alunos de Cage, que nos finais da década de 50 do século XX “tinham absorvido à sua maneira os princípios dadaístas e surrealistas de acaso e de acções não intencionais, transpondo-os para as suas obras” (Goldberg, 2012, p.159). Assim, estes artistas questionam e libertam-se dos suportes tradicionais de expressão artística, “extrapolavam os limites da tela partindo do ponto no qual as instalações ambientais surrealistas, as “combinações” de Rauchenberg e a *action painting* de Jackson Pollock se tinham cristalizado” (ibid., p.159) e começam a usar o seu próprio corpo como material da própria obra. A utilização ou uso do corpo como suporte artístico é uma das características fundamentais da performance-arte<sup>8</sup>.

Para Amelia Jones, a escolha do corpo como objecto de expressão “is an attempt to deal with something repressed that subsequently returns to the surface of experience with all the narcissism that surrounds it” (Ibid., 2002, p.19).

Ainda, para a autora, esta emergência do corpo está também associada ao capitalismo tardio, o pan capitalismo, que exige dos sujeitos a submissão de seus corpos a um sistema imperativo e racional de produção, consumo e ordem.

No território da *body art*, muitos serão os artistas que a partir dos anos 50 e 60 comprometem o seu corpo no território das artes visuais quer através da performance ao vivo, quer através da fotografia e do vídeo. São exemplos disso as performances *Seedbed* de Vito Acconci, *Parallel Streets* de Dennis Oppenheim, *Phallic Sofa* de Yayoi Kusama, *Self-Portrait as Fountain* de Bruce Nauman.

A prática de cortes e escarificações corporais são instrumento de práticas artísticas a partir dos anos 60 do século XX, como são o caso das performances *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)*, 1973 de Gina Pane. A este respeito Ribeiro (1997, p.22), dirá “Assim, com a chegada da *body art*, a pele acabou por se substituir à tela”.

---

<sup>8</sup> No entanto, o uso do corpo como suporte da própria obra não é exclusivo daquela. Várias manifestações artísticas como o teatro, a dança, a música, só para citar as mais comuns, têm em comum a presença do corpo durante a apresentação de uma situação performativa.

Em 1963, a artista Carole Schneemann explora o erotismo do seu corpo através da performance *Eye Body*. Envoltas em tintas, plásticos, cordas, graxa escreve “I estabilsh(ed) my body as visual territory”. De acordo com Miranda (2012, p.170) “Schneemann procura libertar a carne em relação ao corpo em profunda crise. É mesmo um sinal dessa crise”. A própria Schneemann afirma: “Sou ao mesmo tempo a que faz a imagem e a imagem” (Schneemann, apud Miranda, 2012). Na performance *Meat Joy*, também de 1963, corpos esfregam-se com carne crua, galinhas, salsichas acentuando a tendência para a libertação e a celebração da carne.

Mais recentemente, os casos extremos da artista francesa Orlan que reconfigura o seu corpo através de operações cirúrgicas. No caso de Orlan já não se trata de *body art* mas de *charnel art*. Tal como a artista afirma no seu manifesto:

“L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made modifié" car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.” (Orlan)

Tal como constata Miranda (ibid., p.171), as performances de Sterlac já não procuram a libertação da carne mas a sua extinção através da criação de um hipercorpo. Para Sterlac o corpo está obsoleto e torna-se urgente explorar os seus limites e tratar da sua reconstrução através de implantes e próteses. Performances como *Ear on arm*, de 2003, questionam-nos se em relação à proliferação de enxertias e próteses “a ponto de fazer da carne uma prótese da técnica, ainda terá algo a ver com o humano”.

### **3. Performance-Arte – Breve Percurso**

Não é tarefa fácil e consensual definir e situar no tempo e no espaço o aparecimento da performance contemporânea. A palavra “performance” é utilizada, desde logo, em várias situações e contextos: tarefas do dia-a-dia, contextos artísticos, desportivos, de negócios, tecnológicos, sexuais, rituais e jogos (Schechner, 2006).

Ainda de acordo com Richard Schechner, é hoje difícil encontrar uma actividade humana que não possa ser incluída na categoria da performance. Tudo é performance. “In the twenty-first century, people as never before live by means of performance. To perform can also be understood in relation to: being, doing, showing doing, explanation “showing doing”. (Schechner, 2006, p.28)

Ainda, segundo Schechner (2006) poucas serão as acções humanas que escapam ou se desviam da actividade performativa. As acções performativas estão associadas a comportamentos individuais ou colectivos em diferentes contextos, artísticos, políticos, desportivos, religiosos, etc.

“Performance must be constructed as a “broad spectrum” or “continuum” of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music) and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. (...) In fact, there is no historically or culturally fixable limit to what is or is not “performance”. (Schechner, 2006, p.2)

Assim, o entendimento e análise da prática artística performativa contemporânea é, necessariamente, complexo pois tal exercício obriga, muitas vezes, a cruzar ou intersectar muitos outros campos de estudo e da ciência que vão desde a antropologia às artes e à cultura, à política, à sociologia, à psicologia, à filosofia.

De acordo com Robyn Brentano, o termo performance-arte terá surgido no início da década de 1970, para descrever “the ephemeral, time-based, and process oriented work of conceptual (“body”) and feminist artists that was emerging at the time” (Brentano, apud Schechner, 2006).

Afirmção corroborada por Glusberg (1987) e Goldberg (2012), para quem a performance-arte aparece como disciplina independente e autónoma no princípio dos anos 70 do século XX, e a sua transformação e afirmação resultam, fundamentalmente, dos movimentos futuristas, dadaístas e surrealistas do início do século XX, do cruzamento do happening na década de 50, do movimento fluxus na década de 60 e do aparecimento do minimalismo, body art e da arte conceptual nos anos 60 do século passado.



Gluesberg (1987) e Goldberg (2012), parecem estar ainda de acordo quando localizam as origens da performance nos movimentos futuristas, surrealistas e dadaístas europeus do início do século XX, e a célebre apresentação de *Rei Ubu* de Alfred Jarry, em Paris, no ano de 1896, como uma espécie de acto fundador de uma prática artística marcadamente do século XX.

Martha Wilson (1997), por outro lado, localiza o início da performance-arte no acontecimento/performance de 8 de Julho de 1910, quando um grupo de poetas e pintores futuristas atiraram oitocentas mil cópias do manifesto “Contro Venezia Passatista”, do relógio da Torre sobre a Praça de São Marcos, na cidade de Veneza<sup>9</sup>.

De facto, o movimento das vanguardas artísticas europeias parece estar solidamente associado a uma certa ideia de “modernidade” que assenta numa fé inabalável no progresso como condição de futuro e de projecto da humanidade.

As vanguardas<sup>10</sup> artísticas europeias e os movimentos artísticos que proliferaram no início do século passado constituem-se, assim, como líderes de um processo de ruptura com a ordem artística instituída. As experiências performativas levadas a cabo por estes artistas eram manifestamente transgressoras e visavam, de acordo com Goldberg (2012, p.8) “(...), testar as suas ideias, às quais só mais tarde deram expressão sob a forma de objectos (...)”, “(...) comunicar directamente com um grande público e escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura.” É, assim, neste contexto de contestação à tradição, de irupção de ideias, de transgressão às instituições artísticas e academias, publicação de inúmeros manifestos artísticos, que os artistas da vanguarda “recorriam à performance para destruir categorias e apontar novas direcções” (ibid. p.8).

Em 1933, a ascensão do partido Nazi, na Alemanha, impõe o encerramento da escola de arte Bauhaus e leva a que muitos dos seus professores emigrem para os Estados Unidos e ingressem, mais tarde, na recentemente criada Black Mountain College, na Carolina do Norte. A criação desta escola viria a ser absolutamente determinante no futuro da prática

---

<sup>9</sup> De acordo com Wilson (1997), Veneza era na altura considerada uma das cidades mais conservadoras de Itália

<sup>10</sup> O termo vanguarda remete para aqueles que vão à frente.

performativa através de artistas como John Cage, Merce Cunningham, Rauschenberg, entre outros. Muitos artistas viriam a ser mais tarde profundamente influenciados por John Cage que em 1956 iniciou o curso de composição de música experimental na New School for Social Research, em New York.

No final dos anos da década de 1950, Allan Kaprow é o artista líder da cena vanguardista nova iorquina. Aluno de Cage e profundamente influenciado por Jackson Pollock e pela *action painting*, Kaprow desenvolve um conjunto de eventos que viriam a ser designados por *happenings*<sup>11</sup>. Estes deveriam acontecer em espaço e tempo real e deveriam procurar valorizar a interação do artista e do público com a acção. *18 happenings in 6 parts*, de 1959, torna-se na primeira apresentação pública de uma acção/evento. Kaprow encontra na *action painting* de Jackson Pollock e no seu “diaristic gesture” (Kaprow, 1958, p.4), um novo paradigma das artes visuais. De acordo com Kaprow, Jackson Pollock transfere ou desloca a centralidade das artes visuais do objecto para o processo e o espectador torna-se menos um observador e mais um participante da obra. Além disso, há ainda a considerar a escala. A opção do artista por telas de grandes dimensões confere às pinturas uma dimensão de ambiente. Tal como Kaprow afirma: “(...) his mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments” (Kaprow, 1958, p.6). Este novo paradigma das artes visuais que desloca o objecto artístico, por natureza estático, para o processo, por natureza performativo, levou um conjunto de artistas<sup>12</sup> a trazer o seu próprio corpo para o plano visível da obra de arte e, deste modo, a trazer a arte para o plano da performance.



8. Jackson Pollock no seu estúdio, 1950, Hans Namuth

<sup>11</sup> A designação *happening* surge do título dado ao evento *18 happenings in 6 parts* de Allan Kaprow, apresentada na Reuben Gallery, em Nova Iorque, em 1959. A partir daqui todas as performances virão a ser designadas por *happening*.

<sup>12</sup> Nos quais se inclui o próprio Allan Kaprow.

A arte minimalista e a condição de objecto é aqui, também, absolutamente determinante. Através da sua extensão, o objecto experiencia os seus limites. É desafiado a encontrar o seu lugar no espaço e passa a ser definido em relação ao receptor. O espaço passa a ser percebido a partir das relações que estabelece com o objecto e este do “diálogo” que estabelece com o espaço. Ao exteriorizarem o objecto, os artistas minimalistas retiram-lhe toda e qualquer possibilidade de se tornar auto-referente, na medida em que a sua presença passa a ser uma experiência partilhada. Esta é uma ruptura fundamental com o formalismo modernista de Greenberg e da auto-suficiência da obra de arte tal como era identificado no expressionismo abstracto.

De acordo com Katia Arfara (2011), enquanto os “objectos específicos” da arte minimal reclamam uma presença concreta no espaço, a performance-arte que emergia dos *happenings* e do movimento *fluxus*, dos anos de 1960, viria a alargar e desafiar, ainda mais, essa presença e condição de objecto no espaço. Assim, para Gina Pane, o corpo torna-se “matériel d’Art, il inscrit dans sa chair le social et ses dangers, et refuse de devenir un produit de consommation en gardant son pouvoir fondamentalement perturbateur et critique aux systems” (Gina Pane apud Arfara, 2011, p.59). Gina Pane afirma ainda: “J’ai travaillé un langage qui m’a donné des possibilités de penser l’art d’une façon nouvelle. Celui du corps, mon geste radical: le corps devenait le matériau et l’objet du discours (sens – esprit et matière)” (Pane).

De acordo com Goldberg (2012), a performance-arte contemporânea caracteriza-se, fundamentalmente, pela sua transdisciplinaridade, ou seja, combinações de diferentes suportes, recursos e disciplinas, e a procura de uma definição que a circunscreva ou encerre, para além da condição do artista que se apresenta ao *vivo* perante o público, corre o risco de ser sempre redutora e simplista.

A palavra performance tem, segundo Glusberg (1987), duas conotações inevitáveis: por um lado ela pressupõe uma presença física; por outro está associada ao espectáculo, no sentido de algo para ser visto. De acordo com o autor, a performance-arte:

“(...) é o resultado final de uma longa batalha para libertar as artes do ilusionismo e do artificialismo. (...) isto se deve principalmente ao advento de novos suportes, particularmente duas novas mídias – gravação de som em fita e o vídeo – que ampliaram muito os recursos da fotografia, do cinema e do disco, possibilitando um registo mais completo das informações perceptivas emitidas pelo artista.” (Glusberg, 1987, p.46)

De acordo com Wilson, “Performance art is composed of (often confrontational) ideas; it takes place in "real" time; and the body is its irreducible medium, the locus where text and image intersect.” (Wilson, 1997, p.2), ou seja, a performance enquanto acontecimento “em tempo real”, acontecimento no instante presente, e de presença do corpo como “medium irreduzível”, locus onde texto e imagem se intersectam, espaço e tempo partilhado por público e performer. Estamos, assim, no contexto da performance-arte, perante uma actividade em que o corpo funciona como mediador entre o artista/obra e o público<sup>13</sup>. Trata-se de um “uso imagístico” (Ribeiro, 1997, p.93) do corpo em que este não funciona como um fim em si mesmo, mas antes como plataforma de mediação com vista à “criação de imaginários e de ficções”. (Ibid., p.93).

A propósito da utilização do corpo enquanto *media*, no contexto das artes visuais, há tendência para entender a ascensão e afirmação da performance-arte como resultado da consolidação do sistema económico baseado no capitalismo e na economia de mercado, num mundo globalizado e da associada perda de aura da obra de arte. De acordo com Rebecca Schneider (2005) a dissipação da aura do objecto artístico, através da sujeição aos hábitos de reprodução técnicos indiscriminados, conduziu ao deslocamento ou transferência da aura para o corpo do artista, tendo em conta que este não sofre, naturalmente, do efeito da reprodutibilidade. Deste modo, Schneider conclui:

“With the object in crisis, artists abandoned the object as site and collected under the awning of performance. (...) The Solo Artist making art became, then, the auratic object itself. The artist stepped (or danced) into the place of the object and rescued origin, originality, and authenticity in the very unrepeatable and unapproachable nature of his precise and human gesture – his solo act” (Schneider, 2005, p.33)

---

<sup>13</sup> Este carácter de mediação do corpo não é, naturalmente, exclusivo da performance-arte estendendo-se a outras práticas artísticas tais como a dança, o teatro, etc.

Ainda a este propósito Ribeiro (1997), aplica a palavra contrafacção para designar a acção a que os objectos são sujeitos pelo efeito da reprodução técnica. Assim, para este autor, não faz sentido falar-se em contrafacção no contexto das artes do corpo tendo em conta que estas se concretizam na “immediatez da presença” (ibid., p.102) e, deste modo, o produto da sua reprodução é, em si, material incompleto, reduzido, parcial, tendo em conta que “no momento do registo se lhes retira a presença e a energia corpórea específica de um determinado momento irrepetível, que é, substituído pela representação de um registo tomado por um determinado ponto de vista.” (ibid., p.102)



## Capítulo II

### Artes Visuais e Teatro

#### 1. Pontos de Intersecção

De acordo com Peter Brook (2008), para que ocorra uma acção teatral basta apenas considerar a presença de um espaço vazio e usá-lo como espaço de cena, enquanto esse espaço é atravessado por uma pessoa que é observada por outra pessoa. “Mas não é disso que geralmente falamos quando falamos de Teatro”. (Brook, 2008, p.7)

A história do teatro ocidental parece ter origem na antiga Grécia e a *Poética* de Aristóteles é, porventura, o primeiro texto que irá influenciar toda a teoria, estética, crítica e prática teatral até ao final do século XIX, nomeadamente as interpretações clássicas e neoclássicas que viriam a definir as leis de composição teatral conhecidas pelas três unidades (acção, lugar e tempo). A pouca importância concedida por Aristóteles à componente visual das tragédias foi, mais tarde, reforçada pela redescoberta dos seus textos no período renascentista. Assim, a tradição secular do teatro ocidental até ao final do século XIX é mais influenciada pela onnipresença do texto dramático<sup>14</sup> e dos personagens presentes no texto, centrados na figura do escritor/dramaturgo, ao ponto de grande parte da produção teatral ser influenciada mais pelo texto, constituindo-se este como seu eixo central e referência principal, e menos pela influência das artes visuais. Tal panorama só viria a ser alterado no final do século XIX através, principalmente, dos movimentos teatrais de vanguarda que viriam a criar condições para o desenvolvimento de uma teoria teatral que considera o teatro também como arte visual.

Assim, e de acordo com Bonnie Marranca (2005), à semelhança da explosão das fronteiras entre arte, cultura e mercado, arte e entretenimento e arte experimental e cultura popular,

---

<sup>14</sup> Segundo alguns, Platão e Aristóteles distinguem entre o género narrativo (=epopeia), o dramático ou de ‘acção dialogada’: (tragédia, comédia, eventualmente a peça satírica [dança, com sátiros]) e o misto (que combina ambos). Mas aqui Aristóteles acrescenta a lírica, poesia que assenta na musicalidade das palavras, e que Platão despreza. Existe ainda o ditirambo e outras formas, que têm estatuto ambíguo. Aristóteles ignora a fábula, por ex., porque ao contrário da epopeia não está em verso. Outros autores consideram que Aristóteles definiu apenas dois géneros, epopeia e drama (em verso), e vários subgéneros. Para outros, a interpretação mais coerente de Aristóteles é dizer que há 4 géneros: **tragédia** (imitação do superior, diálogo dramático), **epopeia** (imitação do superior, narrativa mista), **comédia** (imitação do inferior, diálogo dramático), e **paródia** (imitação do inferior, narrativa mista).

também a fronteira entre as artes visuais e as artes cénicas se tornou menos pronunciada e definida ao longo do século XX.

Gluesberg (1987) e Goldberg (2012) parecem estar uma vez mais de acordo quando situam a origem da performance-arte nos movimentos artísticos europeus de vanguarda do início do século XX e o “embrião” do teatro moderno na célebre apresentação do *Rei Ubu* de Alfred Jarry, em Paris, no ano de 1896, como uma espécie de acto fundador do que viria a ser a performance daí em diante<sup>15</sup>. Para Jarry, o palco do teatro da sua época era atravancado por actores e cenários que não serviam para nada. “O melhor cenário seria um pano de fundo não pintado ou o lado oposto de um cenário” (Carlson, 1995, p.284). “Cada qual pode imaginar por si mesmo o lugar que deseja (...) e o cenário real pode aparecer no palco por exosmose” (Jarry, apud Carlson, 1995, p. 284). Sobre o actor, Jarry defende que este poderia “fazer-se abstracto e evocativo usando os gestos universais da marionete, usando uma máscara que sugerisse diferentes expressões ao mudar ligeiramente a sua relação com a luz e falando com uma voz especial”. (ibid, p.285).

Apesar da profusão teatral proveniente das vanguardas artísticas, a prática teatral era, na primeira metade do século XX, profundamente marcada pelas teorias e práticas artísticas desenvolvidas por Constantin Stanislavsky e Bertolt Brecht e pelo recurso ao texto dramático como elemento principal da sua *praxis*. No entanto, tais práticas não ficariam imunes à profunda extensão do campo das artes visuais, às revolucionárias concepções teatrais de Artaud e de Meyerhold e dos construtivistas russos e, ainda, aos experimentalismos inerentes aos movimentos artísticos de vanguarda que atravessaram toda a primeira metade do século XX. Como resultado, o teatro viria a sofrer fortes contaminações e pressões, alargando, também ele, sua extensão e fronteiras, tornando impossível, a partir de então, qualquer tentativa de definição precisa da prática teatral. Deste modo, em 1965 Michael Kirby conclui “(...) so theatre exists not as an entity but as a continuum blending into other arts” (Kirby, 1965, p.23), em que cada nome ou termo se refere apenas a um ponto significativo nesse continuum. “Definitions apply to a central tendency, but cannot precise limits” (Ibid. p.23).

---

<sup>15</sup> Cohen (2002) identifica a apresentação de *Rei Ubu* no Théâtre de L'Oeuvre, em Paris, como início da modernidade das artes cénicas que rompe com os padrões estéticos da época.



Como referido anteriormente, o movimento vanguardista europeu do início do século XX veio, de forma decisiva, questionar e reverter antigas tradições e práticas teatrais alicerçadas no texto dramático. Um dos seus principais protagonistas é Antonin Artaud que defende, em 1932, no seu primeiro manifesto sobre “O Teatro da Crueldade”: “(...) o que acima de tudo importa é romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento”. (Artaud, 1989, p.87). De acordo com Arfara (2011), para Artaud a teatralidade reside naquilo que há de mais teatral no teatro, uma espécie de poesia distanciada da “ditadura da palavra” que se produz no espaço real. Trata-se de uma linguagem própria “capable de créer des sortes d’images matérielles équivalant aux images des mots, tout en s’adressant d’abord aux sens” (Arfara, 2011, p.7).

A concepção vanguardista de teatro de Artaud viria, mais tarde, a influenciar um conjunto de artistas e de grupos de teatro<sup>16</sup> em todo o mundo na concepção de novas estéticas e processos de pesquisa e experimentação. São exemplo disso Jerzy Grotowski, John Cage, o Living Theatre de Julian Beck e Judith Malina, Richard Foreman, Elisabeth LeCompte do Wooster Group, Peter Brook e John Zorn, só para citar alguns.

Outro grande contributo no combate à tradição teatral ocidental chega através dos futuristas russos. Entre estes, destaca-se Vsévolod Meyerhold que após o seu afastamento do Teatro de Moscovo inicia o desenvolvimento de uma nova prática teatral baseada nas teorias construtivistas ao serviço dos ideais revolucionários, o que o levou a encenar em espaços não convencionais. O seu método de trabalho com os actores baseado em dezasseis estudos corporais ficou conhecido por técnica corporal da biomecânica e viria, mais tarde, a constituir-se uma referência fundamental do teatro físico moderno e a influenciar autores como Bertolt Brecht.

No entanto, e de acordo com Carlson (2011), a década de 50 do século XX viria a constituir-se como o período chave para se assistir à convergência moderna entre as artes cénicas e as artes visuais, tendo em conta que foi nesta altura que o significado de evento e a

---

<sup>16</sup> Como são os exemplos de Julian Beck e Judith Malina do Living Theatre, de Richard Foreman, Joseph Chaikin e o Open Theatre e de Fernando Arrabal e o Teatro Pânico.

dimensão temporal começaram a entrar no “vocabulário” e no trabalho de cada vez mais artistas experimentais.

Para este efeito contribuiu, de forma decisiva, a apresentação de *Evento sem Título*, de 1952, criado por John Cage e Merce Cunningham no Black Mountain College, na Carolina do Norte, que combinava leituras de poemas com dança, cinema e acções abstractas e improvisadas. Segundo Kirby, John Cage era a espinha dorsal do novo teatro devido, fundamentalmente, à introdução de elementos casuais, criação de ambientes de representação e preocupação com a extensão dos limites da arte. John Cage e *Evento sem Título* viriam a sugerir infinitas possibilidades de eventos futuros e viriam a influenciar um conjunto de artistas experimentais como Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Jim Dine, Larry Poons e Allan Kaprow, entre outros.

Alguns anos mais tarde, o próprio Allan Kaprow viria, também, a ter uma contribuição decisiva nesta nova orientação artística através da criação dos primeiros *happenings*<sup>17</sup>. Para o desenvolvimento do *happening*, Kaprow viria a reconhecer a importância da influência do trabalho de Jackson Pollock e, em concreto, a importância dada ao processo, ao movimento ritualista do corpo no espaço que ficou conhecido por *dripping*<sup>18</sup>. No entanto, e de acordo com Carlson (2011), Kaprow procura distanciar a genealogia do *happening* do teatro experimental e, em vez disso, situa-a no cubismo que introduziu novos materiais no processo que o conduziram às *colagens*, às *assemblages* e aos *ambientes*.

Ainda de acordo com Carlson (2011,) também o aparecimento da arte conceptual terá contribuído para esta nova orientação das artes visuais ao afastar-se da visão tradicional da obra de arte centrada no objecto para, por outro lado, se centrar nos processos de criação e de recepção.

Les environnements d’Edward Kienholz, les œuvres abstraites faites de matériaux divers de Judy Pfaff, et les assemblages déroutants d’icônes de stéréotypes raciaux, découverts et présentés par Betye Saar, dans les années 1960 et 1970, se sont détachés de la toile pour revendiquer un espace physique et psychique significatif dans le monde extérieur. (Carlson, 2011, p. [x])

---

<sup>17</sup> O nome *Happening* foi adoptado pelo público após a apresentação de *18 happenings in 6 parts* de Allan Kaprow.

<sup>18</sup> *Drip painting* é uma técnica particularmente utilizada pelos abstracionistas, na segunda metade do século XX, que consiste em arremessar tinta para a tela através do uso de vários suportes como baldes, escovas...

O surgimento do *happening* parece constituir-se como um elemento central no panorama artístico e teatral da altura. Kirby considerava o *happening* como “uma nova forma de teatro, assim como a colagem é uma nova forma de arte visual” (Kirby, apud Carlson, 1995, p.443). Kirby definia *happening* como “A performance using a variety of materials (films, dance, readings, music, etc.) in a compartmented structure, and making use of essentially non-matrixed performance (...) (Kirby, 1965, p.29). Definia-o ainda como “forma intencionalmente composta de teatro, na qual diversos elementos ilógicos, inclusive interpretação não convencional, se organizam numa estrutura não compartimentada”. (Kirby apud Carlson, 1995, p.444). Distinguia, também, *evento de happening*, pelo facto do primeiro se resumir a uma única estrutura compartimentada e o segundo como possuindo várias, na maior parte das vezes, sequenciais. Outro aspecto fundamental desenvolvido no *happening*, era o uso criativo da relação entre o material performativo e o público. Em 1966, o próprio Allan Kaprow definia *happening* da seguinte forma:

“A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend’s kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life.” (Kaprow, 2004, p.5).

Aliás Cohen (2002) reforça esta ideia ao afirmar que, a partir dos anos 1950, os artistas plásticos inscrevem e registam nas telas, através dos seus movimentos expressivos, os seus processos de criação: “Esta tendência de se valorizar o momento da criação era o prenúncio de uma mutação na arte contemporânea.” (Cohen, 2002, p.15). Esta mutação da arte contemporânea mais não era do que uma profunda teatralização da prática artística, ou seja, uma extensão das artes visuais e da música em direcção ao teatro e vice-versa.

No entanto, tal contaminação e osmose de fronteiras entre territórios artísticos viria a gerar fortes reações. A propósito da arte minimalista, Michael Fried considera que a “invasão” do território da pintura e escultura modernistas, através da teatralização da relação entre o objecto e o espectador no tempo é sinal de uma acentuada decadência da

sensibilidade artística, cujo ápice, para ele, consistia no abstracionismo modernista com suas características distintivas. Em 1967, Fried resumia desta forma o seu posicionamento: “(...) that theatre and theatricality are at war today, not simply with modernist painting (or modernist painting and sculpture), but with art as such (...)” (Fried, 1967, p.830). Mais à frente conclui que só através da derrota do teatro é possível eliminar ou suspender a *objecthood*<sup>19</sup> e a temporalidade.

A tese de Fried<sup>20</sup> no célebre artigo “Art and Objecthood”, de 1967, defende uma prática artística<sup>21</sup> “pura”, não contaminada pela teatralidade que o minimalismo parecia impor através da introdução da variável temporal que caracteriza as artes performativas e da importância colocada no espectador ao experienciar a obra de arte e a captação de seus múltiplos sentidos.

Embora no último quartel do século XX se tenha verificado o estilhaçar e a extensão das fronteiras tradicionais da arte através do trabalho desenvolvido por inúmeros artistas, a verdade, e de forma algo surpreendente, é que continuamos a assistir ao confinamento dessas mesmas práticas artísticas às suas fronteiras tradicionais. Para Arfara (2011), é precisamente a convergência de *media* e géneros artísticos, tal como se verifica entre as artes cénicas e as artes visuais, que poderá conferir à arte a sua potência e eficácia.

## 2. A Representação do Self em Performance-Arte

O auto-retrato enquanto expressão de auto-representação, fixado a partir do período renascentista, é um género artístico associado a um confronto directo do artista com o seu *eu* mais reservado e privado. “Cada auto-retrato é um diálogo com o Eu profundo do pintor. Quanto menos prisioneiro estiver dos laços da convenção ou da tradição, tanto mais se aproximará do seu “si” íntimo. Os auto-retratos têm sempre um carácter privado” (Frade, 1990).

No entanto, à luz da condição pós-moderna, e de acordo com Schechner:

---

<sup>19</sup> Condição de objecto

<sup>20</sup> A tese de Fried vem na sequência daquilo que passou a ser definido por alto modernismo, ou seja, a defesa da autossuficiência da obra de arte e da exclusividade do seu *medium*.

<sup>21</sup> Principalmente nos casos tradicionais da pintura e escultura.

“For the self to see itself and become involved with that reflection or doubling as if it were another is a postmodern experience. To become conscious of this doubling - to posit a third self aware of the mutuality of the other two selves, this intense “reflexivity” is postmodern.” (Schechner, 1979, p.13).

Estamos, assim, no contexto da arte contemporânea, perante uma outra condição de auto-representação. Ou seja, “(...) uma passagem da relevância da problemática do “eu” para a de um “si” socialmente construído e não redutível a quaisquer coordenadas psicológicas” (Frade, 1990).

Na representação do corpo no espaço, a qualidade dessa mesma representação passa, fundamentalmente, pelo performer. Renato Cohen (2002), no contexto específico da representação teatral, refere que o “comediante” funciona como uma “espécie de corrente eléctrica”, ou seja, é ele que estabelece a qualidade e a “energia” que atravessa a representação e por onde passam “todas as questões ontológicas do teatro” (Cohen, 2002, p.96).

*O Paradoxo do Comediante*, escrito por Denis Diderot em finais do século XVIII, é, porventura, um dos primeiros estudos que abordam, de forma sistematizada, a psicologia do actor. Uma das suas teses defende a impossibilidade do comediante ser, ao mesmo tempo, *ele-próprio* e o seu *personagem*. Ou seja, o actor não pode ser “ele-próprio”, o seu *eu*, e ao mesmo tempo o seu *personagem*, o *outro*. Defendia Diderot, que a existência de uma distância entre ambos era condição para um melhor desempenho dramático.

No entanto, no final do século XIX e início do século XX, o actor, encenador e director do Teatro de Arte de Moscovo, Konstantin Stanislavski<sup>22</sup> desenvolveu todo um sistema de aproximação ao treino do actor. Para ele, o actor devia, idealmente, confundir-se o máximo possível e em todas as suas dimensões, psicológicas, físicas, emocionais, com o seu

---

<sup>22</sup> Stanislavsky, encenador, professor, autor director do Teatro Arte de Moscovo, trabalhou praticamente ao longo de toda a sua vida sobre o sistema e técnica de preparação do actor cujos resultados teriam repercussões em todo o mundo. O seu sistema é muitas vezes associado à escola Actor Studio fundada por Lee Strasberg, em Nova Iorque. O método, tal como ficou conhecido, foi desenvolvido nos palcos norte-americanos e, mais tarde, no cinema durante as décadas de 40 e 50, em encenações da nova dramaturgia norte-americana da época.

*personagem* mas, ao mesmo tempo, deveria saber controlá-lo. Tommaso Salvini expressa de forma exemplar esta ideia: "An actor lives, weeps and laughs on the stage, and while weeping or laughing, he observes his laughter and tears. In other words, the actor must both live and pretend to live - simultaneously." (Salvini apud Olf, 1981, p.40).

Bertolt Brecht recupera a tese de Diderot em torno do distanciamento do actor em relação ao seu personagem. De acordo com Brecht, "um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distância, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efectuadas" (Brecht, 1957). O efeito de distância, "instrumento" fundamental da estética Brechtiana e do seu Teatro Didáctico, caracteriza-se pelo processo consciente do actor em palco que se assume, alternadamente, como actor e como personagem.

Na Polónia, na década de 1970, Jerzy Grotowski, desenvolve um programa sistemático de treino para actores. No entanto, ao contrário de Stanislavski, o seu processo era substractivo e não aditivo. Grotowski assume que os actores diminuem a distância entre os impulsos e acção, reduzindo e eliminando tudo o que se encontra a separar o sonho do gesto. No seu processo "(...) tudo se centra e concentra na maturação interior do actor que se revela por um (...) desnudamento completo". (Grotowski, 1975, p.14).

Ainda no domínio da representação teatral Julian Olf (1981), considera a representação do "real" através do actor - também ele uma entidade "real" -, como uma espécie de paradoxo modernista. Questiona: "Is it possible both to be and to pretend to be - not alternately but simultaneously?" (Olf, 1981, p.34). Olf nomeia esta condição paradoxal de "dialéctica de ambivalência", ou seja, a condição do actor de conviver simultaneamente com seu próprio ser e o seu personagem.

Renato Cohen (2002) define a condição dicotómica actor/personagem através de uma expressão binária simples atribuindo-lhe uma variável P.

De acordo com Cohen são possíveis três situações:

P=0, condição na qual só existe o actor;

P=1, condição na qual só existe o personagem;

E, finalmente, todas as condições intermédias existentes entre 0 e 1.<sup>23</sup>

Segundo esta lógica, a performance teatral situa-se mais perto de 1, e a performance-arte aproxima-se mais de 0.

Tal como no teatro, em performance-arte a natureza da performance é função do performer no tempo e no espaço. E, tal como no teatro, o performer determina a “qualidade” ou a “natureza” da performance de acordo com a relação de “ambivalência” actor/personagem. Substituindo a palavra “actor”, por “self”<sup>24</sup>, a relação entre “personagem” e “self” no trabalho do performer pode ser ilustrada a partir do seguinte gráfico:



Verificamos, assim, através deste esquema que um aumento da “presença do personagem” tem como consequência a diminuição da “presença do self” na acção performativa e, inversamente, o aumento da “presença do self” tem como efeito a diminuição da “presença do personagem”.

De acordo com Cohen (2002), na performance-arte o objectivo é o de procurar personagens dentro do próprio performer, ou seja, o processo caracteriza-se mais por uma extrojecção (de dentro para fora) do que por uma introjecção (de fora para dentro). Embora, como afirma o autor, alguns métodos de trabalho de construção de personagem também operem sobre material pessoal do actor, em performance-arte estamos perante um processo pessoal: “(...) mais radical, sendo realçado pela própria liberdade temática

<sup>23</sup> As condições em que P=0 e P=1, são de acordo com Cohen meramente teóricas pelo que se devem considerar apenas as condições intermédias.

<sup>24</sup> Entende-se, aqui, “self” (si-mesmo) como a representação total da psique. Categoria psíquica arquetípica desenvolvida por Carl Jung.

que faz com que se organizem roteiros a partir do próprio ego (self as context). O performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão do mundo”. (Cohen, 2002, p.106).

Cohen (2002) defende que em performance-arte a auto-representação é uma condição inerente de apresentação do performer e que esta condição se denomina “self as context”. “(...) este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo”. (Cohen, 2002, p.58)

No contexto da performance-arte, Cohen substitui a palavra personagem por *persona*<sup>25</sup> para “(...) designar o modo como um artista-performer se coloca perante uma acção performativa. Na performance geralmente se trabalha com *persona* e não personagens” (Cohen, 2002, p.107). O performer tem, assim, que levantar ou construir a sua *persona* e não o seu *personagem* e, normalmente, este processo é de fora para dentro. “A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico. (...) A *personagem* é mais referencial. (Cohen, 2002, p. 107).

Através do exemplo de Joseph Beuys durante a sua performance *I like America and America likes me*, Cohen define, claramente, a condição do artista durante a performance. Ele define esta presença como a de um “Beuys ritual e não o Beuys do dia a dia” (Cohen, 2002, p.58). Trata-se aqui de uma representação metafórica e simbólica.



9. *I like America and America Likes me*, Joseph Beuys, 1974

---

<sup>25</sup> Palavra latina que significa máscara. No Teatro Grego a *persona* é a máscara do actor que é utilizada por este para se distanciar do seu personagem. É um elemento físico que separa o actor do seu personagem. Para Cohen (2002, p. 107) a *persona* é algo mais universal e arquetípico enquanto *personagem* é algo mais referencial.



“O que existe é uma multifragmentação, isto é, existem vários níveis de "máscaras". O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a "máscara" da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua "máscara ritual" que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que "faz a si mesmo" em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, (...) mas este "fazer a si mesmo" poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo.” (Cohen, 2002, p. 58).

De acordo com Lea Vergine (1974), os artistas comprometidos com a prática artística da performance em vez de nos oferecerem uma história e um personagem tornam-se eles próprios tanto a história como o personagem das suas obras.

Normalmente, na acção teatral o espaço e o tempo são passado ou futuro, remetem para um tempo e um espaço ficcional ou ilusório, acentuando o carácter da representação. Já na performance-arte, espaço e tempo remetem para o presente, o aqui e o agora, criando uma ruptura acentuada com a representação. De facto, “ao contrário do que se verifica na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca um personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais” (Goldberg, 2012, p.9).

Barbosa (2010) reafirma esta condição ao considerar que o artista-performer, ao contrário do que se verifica numa situação teatral, se *apresenta* e não *representa*. Como refere o autor:

“No caso da Performance o público é confrontado não com a reprodução de hábitos quotidianos como num jogo de espelhos, mas o artista como obra expõe uma realidade não encenada e literal (...) o artista e o seu Corpo são o próprio canal de comunicação (emissor) que dispensa contextos narrativos.” (Barbosa, 2010, p.400).

Na performance-arte o artista é simultaneamente sujeito e objecto artístico: “o corpo é o condutor de metáforas da linguagem, onde sujeito e objecto se fundem numa acção” (ibid.).

É possível identificarmos artistas performers cujo trabalho se aproxime mais de uma das condições expressas em cima?

Procuro, agora, através do exemplo de duas performances, de dois artistas distintos, enunciar de que forma determinadas construções do personagem se poderão aproximar mais de uma condição do “self” do performer e outras construções se distanciam do “self”.

### ***The Artist is Present* de Marina Abramovic**

Marina Abramovic é uma artista que desde os anos setenta do século XX tem vindo a construir um percurso artístico singular e é, actualmente, talvez, uma das artistas publicamente mais conhecidas no campo da performance-arte. Em 2010, Marina Abramovic apresentou no MOMA, em Nova York, a performance *The Artist is Present*. A performance consistia, resumidamente, na disposição no espaço de duas cadeiras, opostas uma à outra e separadas por uma mesa (mais tarde a artista viria a retirar a mesa permanecendo apenas as duas cadeiras). Uma das cadeiras era ocupada pela própria Marina Abramovic e na outra o público era convidado a sentar-se virado de frente para a artista, o tempo que entendesse. A artista permanecia imóvel, olhando directamente nos olhos do outro, sem qualquer tipo de acção a não ser olhar e respirar, e sujeita à observação do outro. A performance tinha a duração de sete horas diárias durante seis dias por semana (Abramovic “folgava” aos Domingos), durante três meses. Sobre a condição da presença da artista a própria afirma “I truly believe that only long durational work has that kind of power because if you do a performance for one hour, two hours, five hours - you can still pretend. You can still act. You can still be somebody else. But if you do something for three months, it's life itself.” (Abramovic, 2011).



10. *The artist is present*, Marina Abramovic, 2010

### ***The Painter* de Paul McCarthy**

Paul McCarthy é um artista Norte Americano, nascido em Salt Lake City, no Utah, em 1945. Os seus trabalhos vão, entre outros, desde a performance, escultura, instalação, video. Em *The Painter*, 1995, Paul McCarthy surge com uma máscara, vestido com um uniforme azul e com um enorme pincel na mão. A máscara confere-lhe um aspecto de boneco de desenho animado reforçado pela alteração da voz. Os seus movimentos são lentos e uns sapatos grandes alteram-lhe o modo de andar. É evidente, aqui, o trabalho de composição de um personagem. McCarthy aproxima-se de uma figura clownesca. Dean Kenning descreve-o como um personagem idiota “Playing the idiot (from idios: ‘lacking professional knowledge) McCarthy’s artist (both image and reality) is caught between these two positions: the incompetent misfit, lacking the appropriate networking skills to achieve recognition and success, and the idealist, refusing the compromise of institutionalisation.” (Kenning, 2007, pp. 444-445).



11. *The Painter*, Paul McCarthy, 1995

### **3. Conclusão**

A performance-arte é resultado da evolução e transformação das práticas artísticas no final do século XIX, inícios do século XX. Quer as artes visuais quer o teatro caracterizar-se-ão, a partir dessa época, por uma maior preocupação com as questões da representação do “real”, uma tendência de aproximação da arte à vida, de abordagem directa da realidade. Isto resulta em novas experiências, práticas de vanguarda onde se assiste a um esbater de fronteiras artísticas e a uma quase-irrupção do quotidiano na arte, e surgem formas híbridas como o *happening* dos anos 1960. Um complexo e intrincado processo que termina

na diluição da fronteira sujeito/objecto ou artista/obra - algo que, desde o início, caracteriza a performance-arte; ou seja, a presença do corpo do artista na própria obra. A performance-arte caracteriza-se pela sua transdisciplinaridade sendo por isso, também, denominada de *mixed media art*.

No processo de autonomia e construção da especificidade da performance-arte foi fundamental o processo de osmose verificado entre as artes visuais e as artes cénicas. Embora afastadas durante muitos séculos, ambas viriam a convergir através do aparecimento dos movimentos artísticos de vanguarda, do *happening* e do *minimalismo*. A introdução nas artes visuais, nomeadamente, na pintura e escultura, da dimensão temporal e espacial, alterou de forma irreversível os códigos de recepção da obra artística e a condição de objecto. Neste processo de aproximação é absolutamente fundamental o trabalho de John Cage e, mais tarde, de Allan Kaprow.

Procurou-se, aqui, através de uma abordagem à natureza da performance-arte, entender o processo e condição de apresentação do performer no contexto da performance-arte e de que forma essa condição é relevante no resultado formal da criação artística performativa.

O processo de autorrepresentação, que denominamos “self as context”, constitui também uma condição inerente de apresentação do artista-performer. A partir de uma comparação entre performance-arte e teatro conclui-se que, tal como sucede com o actor na representação teatral, é pelo performer que passa toda a ontologia da performance-arte e que a “energia” e qualidade da performance são determinadas pelo performer. Verificou-se também que a condição de *representação* do actor, associada ao teatro, e a condição de apresentação do performer, associada à performance-arte, estão estreitamente ligados à relação personagem vs. self.

A partir do exemplo de duas performances distintas de dois artistas contemporâneos procurou-se demonstrar que na performance *The Artist is Present*, Marina Abramovic constrói ou levanta a sua *persona* mais próxima do *self*; por outro lado Paul McCarthy, na vídeo performance *The Painter*, está mais próximo da construção de um personagem, logo

mais afastado do *self* e que esta diferença é relevante na apresentação formal das duas performances.



## Capítulo III

### Projecto

#### 1. Introdução

A condição de sucesso e êxito é, a vários níveis, um dos imperativos da sociedade contemporânea, algo que é necessário alcançar custe o que custar. O êxito e o sucesso são diariamente exultados e exaltados nos media como factores determinantes de promoção social. Proliferam em programas televisivos, em revistas especializadas, jornais, na internet, nas redes sociais, nos livros, modelos e instruções a seguir para alcançar o êxito e/ou como ser bem-sucedido na vida; como ser o melhor profissional em todas as áreas, como dispor de um corpo saudável e jovem, como ser o melhor amante, como não falhar... Na sociedade contemporânea, não só tudo é possível como tudo está ao nosso alcance através de um simples *click*, se soubermos seguir um reduzido número de passos acertados. Não há lugar para os falhados, o fracasso parece não ser admitido. No trabalho, no amor, nas relações afectivas, em todas as actividades que envolvem o ser humano, o objectivo é, sempre, alcançar o máximo lucro, prazer, sucesso, eficácia. O objectivo é procurar atingir os máximos resultados através do mínimo de meios e da forma mais eficiente possível. Logo após a primeira guerra mundial, em *La Crise de l'esprit* (1919), Paul Valéry inquietava-se, desta forma, sobre os excessos de produção da sociedade da época<sup>26</sup>:

“C’est le temps d’une concurrence créatrice, et de la lutte des productions. Mais Moi, ne suis-je pas fatigué de produire? N’ai -je pas épuisé le désir des tentatives extrêmes et n’ai -je pas abusé des savants mélanges? Faut-il laisser de côté mes devoirs difficiles et mes ambitions transcendantes?” (Valéry, 1919, p.8).

De acordo com Lipovetsky (2013), o nosso tempo caracteriza-se por uma modernidade acabada, é o tempo do híper, é o tempo da hipermodernidade, caracterizada pela

---

<sup>26</sup> A este propósito, Zygmunt Bauman referencia Paul Valéry quando este descreve a nossa civilização como um “regime de excitações intensas”. “Estar ‘intoxicado de energia’ significa estar-se intoxicado da capacidade de movimento e acção (...)”. (Bauman, 2007, p. 82)

disfuncionalidade, pelos excessos e extremos, pela saturação e mobilidade instantânea, pelos grandes paradoxos, uma segunda modernidade, portanto:

“assente essencialmente em três axiomas constitutivos da própria modernidade: o mercado, a eficácia técnica, o indivíduo (...) o culto da modernidade tecnicista prevaleceu sobre a glorificação dos fins e dos ideais. Quanto menos o futuro é previsível, mais se torna ser móvel, flexível, reactivo, pronto a mudar permanentemente, supermoderno (...). A mitologia da ruptura radical foi substituída pela cultura do mais depressa e do sempre mais: mais rentabilidade, mais performance, mais flexibilidade, mais inovação.” (Lipovetsky, 2013, p.60).

No entanto, e segundo Simon Critchley (2012), os modelos de sucesso e de produtividade transportam consigo uma condição de tragédia que não devemos ignorar:

"Our culture is endlessly beset with Promethean myths of the overcoming of the human condition, whether through the fantasy of artificial intelligence, contemporary delusions about robotics, cloning and genetic manipulation or simply through cryogenics and cosmetic surgery. We seem to have enormous difficulty in accepting our limitedness, our finiteness, and this failure is cause of much tragedy." (Critchley, 2012, p.1)

Devemos, então, procurar outros mitos que, de certa forma, equilibrem a condição humana tendente para o excesso sem limites? A vida e a criação artística tenderão, inevitavelmente, para o fracasso? Ou melhor, fará parte da vida e da natureza da arte a condição do fracasso? Para Beckett a condição natural do artista é falhar. Como refere, a propósito da pintura de Van Velde: "(...) to be an artist is to fail as no other dare fail (...)" (Beckett, 1949, p.125).

## **2. O Sísifo de Camus e o Fracasso de Beckett**

A combinação ou associação das categorias de repetição e fracasso estão ambas representadas no mito de Sísifo, herança da mitologia grega. No mito, os deuses condenam Sísifo a empurrar um rochedo até ao cume da montanha para este, depois, voltar a rolar até ao sopé, em plena planície. Sísifo está perante a tarefa de empurrar o rochedo eternamente. Eternamente condenado à tarefa inútil e sem esperança, que não produz



quaisquer efeitos visíveis. Como se toda a energia ganha ou acumulada na subida se perdesse na descida, resultando em nada. Uma tarefa improdutiva, portanto.

Em *O Mito de Sísifo* (2013), Albert Camus retoma este mito como referência fundamental para o desenvolvimento do conceito de absurdo e da sua centralidade na vida dos seres humanos. Para Camus, o absurdo é o resultado do confronto da racionalidade humana com a irracionalidade ou a falta de sentido do mundo.

“Tudo o que se pode dizer é que esse mundo não é razoável em si mesmo. Mas o que é absurdo é o confronto desse irracionalismo e desse desejo desvairado de clareza, cujo apelo ressoa no mais profundo do homem”. (Camus, 2013, p.31)

É, no entanto, na descida de Sísifo, no tempo de recuperação do seu fôlego que, para Camus, o mito ganha especial importância e interesse, na medida em que é o momento ou a hora da tomada de consciência da sua tragédia. Para Camus, à questão do absurdo não se responde pela eliminação de uma das suas duas variáveis conflitantes: a racionalidade humana vs. a irracionalidade do mundo. “Negar um dos termos da oposição de que ele vive é escapar-lhe”. (Camus, 2013, p.59). Isso seria sonegar o absurdo, ludibriá-lo. Para viver o absurdo, uma existência absurda, torna-se fundamental olhá-lo de frente, aceitá-lo e viver a verdade que emana da sua condição. Por isso, Sísifo enfrenta e aceita a sua condição não se entregando a falsas esperanças. É, pois, no regresso de volta à planície que Camus melhor descreve Sísifo: “Essa hora que é como uma respiração e que regressa, com tanta certeza como a sua desgraça, essa hora é a da consciência.” (Camus, 2013, p.126). A leitura existencialista e filosófica do mito de Sísifo é dramatizada através do teatro do absurdo no qual Samuel Beckett é, porventura, um dos seus mais significativos representantes.

Em *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett (s./d.) o início do primeiro acto começa por descrever a acção de Estragon que procura, em vão, descalçar as suas botas.

“(…)

*Sentado no chão, Estragon procura descalçar as botas. Com ambas as mãos puxa-as desesperadamente. Já sem fôlego, detém-se exausto. Descansa uns momentos, para recomeçar novamente.*

*Repete-se o processo.*

*Entra Vladimir*

**Estragon:** (*desistindo mais uma vez*). Pronto, não se pode fazer nada.

**Vladimir:** (*aproximando-se a passadas curtas e secas, as pernas abertas*). Agora também já começo a concordar. (*Detém-se*). Durante muito tempo ainda tentei resistir a esta conclusão, dizendo cá comigo: Vladimir, é preciso ser razoável; ainda não esgotaste todas as possibilidades. E recomeçava a luta. (...)” (Beckett, s./d., p.9)

Não sabemos há quanto tempo Estragon desempenha a tarefa de descalçar as botas. Mas é razoável pensar-se que antes da chegada de Vladimir, Estragon tivesse dedicado àquela tarefa um tempo razoável. Uma tarefa proposta, uma tarefa que fracassa e que se repete até à exaustão. Um processo que se inicia, se repete e não chega a lado nenhum, não produz nenhum efeito, sem atingir o prazer de uma vontade e um desejo iniciado. Poderíamos, tal como imaginamos Sísifo, imaginar Estragon entregue a esta tarefa eternamente. Eternamente condenado àquela condição de repetição e fracasso. A primeira vez que Estragon fala é para comunicar uma desistência, uma falência. Estragon expressa, logo no início da peça, um sentimento de decepção; expressa uma frustração, resultado de um desejo não cumprido. Vladimir reforça, logo de seguida, esta ideia de desilusão. Aparentemente, e ao longo do texto, apesar da adversidade, os dois personagens não deixam de lutar, até à exaustão, por um resultado diferente. Ao longo da peça, ei-los que juntos e sozinhos lutam, protestam, revoltam-se e cansam-se, como se o seu destino estivesse já traçado e determinado num qualquer oráculo e eles, quais marionetas manuseadas por um Deus superior, apenas existissem para cumprir esse futuro já determinado. Um destino caracterizado pela decepção e pela falência. Aliás, apesar dos protagonistas repetirem um conjunto de acontecimentos diferentes apenas servem para acentuar a condição em que se encontram.

Em *À Espera de Godot*, Vladimir e Estragon vivem num mundo ausente de qualquer razoabilidade, de qualquer sentido. A sua existência é absurda, diríamos. “Vladimir and Estragon thus find themselves disoriented and alienated from the irrational world they inhabit”. (Durán, 2009, p.983). Aliás, Durán cita Camus na tentativa de explicar esta alienação:

“Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent comme un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des

souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment d'absurdité". (Durán, 2009, p.983).

De acordo com Camus, existem duas possibilidades de resolver o absurdo. A primeira é eliminando a variável primordial da equação, ou seja, suprimindo a existência humana através da acção do suicídio. Partindo do princípio que esta solução é a mais difícil de atingir (é disso exemplo Vladimir e Estragon que em diferentes ocasiões abandonam essa idéia), sobra a segunda hipótese que corresponde à eliminação da segunda variável, ou seja, a irracionalidade do mundo. Em *À Espera de Godot*, parece ser o próprio Godot, ou melhor a perspectiva da sua chegada, que confere sentido à existência dos dois personagens. Durán (2009) conclui: "(...) Vladimir and Estragon find solace in *le suicide philosophique*. They see their hope in the coming of a Godot, someone who will satisfy all their wants and needs". (Durán, 2009, p.986). Deste modo, a espera parece estar justificada. Mas enquanto esperam que fazem? Nada. São recorrentes no texto de Beckett as passagens que referem esta inacção, a inutilidade da espera que se repete ao longo de toda a peça:

Vladimir: *Então o que fazemos?*

Estragon: *O melhor é não fazer nada. É mais prudente.*

(Beckett, s./d., p.23)

No entanto, os personagens esperam e lembram-nos repetidamente isso mesmo ao longo do texto. É uma espera que se repete na esperança de uma espera melhor. Esperar outra vez. Esperar melhor, diria Beckett. Mas trata-se, em todo caso, de uma espera falhada, ou seja, uma espera que se repete e encerra em si mesma o fracasso. A ideia de repetição e fracasso é, aliás, novamente, tratada por Beckett em *Pioravante Marche* (1988):

"Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor." (Beckett, 1988, p.7)

### 3. Repetição e Fracasso em Representação Artística - Os Herdeiros de Sísifo

Na mitologia grega, Sísifo foi casado com Mérope, de quem teve um filho chamado Glauco. No entanto, na prática artística, este não parece ter sido o único descendente de Sísifo. Em *Over and Over, Again and Again*, Emma Cocker (2010) procura estabelecer relações entre o mito clássico de Sísifo e a criação artística moderna e contemporânea. De acordo com Cocker, o mito de Sísifo pode constituir-se como base ou quadro de interpretação a partir do qual se pode reflectir um conjunto de práticas artísticas assentes em modelos de reiteração ausentes de sentido e sem propósito aparente ou, ainda, em práticas artísticas assentes em obrigações forçadas e implacáveis ligadas a ordens e determinações absurdas, arbitrárias e de alguma forma não declaradas.

Em *Failing to Levitate in the Studio*, de 1966, Bruce Nauman apresenta-se estendido, em posição horizontal, e suportado por duas cadeiras, exibindo-se em duas posições distintas. Por um lado, o artista parece querer levitar e, deste modo, transcender-se na sua condição e na sua prática artística e, por outro lado, parece querer revelar que a prática artística assume sempre um carácter de inevitável fracasso e de insucesso.



12. *Failing to Levitate in the Studio*, Bruce Nauman, 1966

Em *La pluie (project pour un text)* de 1969, de Marcel Broodthaers, o artista sentado de caneta na mão, apoiado numa mesa baixa com caderno branco e tinteiro, procura escrever algumas linhas traduzindo os seus pensamentos no texto. Esta aparentemente simples tarefa é, no entanto, acompanhada pela água da chuva que, simultaneamente, cai sobre o papel perturbando e impossibilitando o êxito da acção. O resultado está, inevitavelmente,

condenado ao fracasso. À semelhança do mito de Sísifo, é expressa aqui, de forma evidente, a ideia da repetição contínua, o esforço e persistência condenados ao fracasso - destino inevitável da acção.



13. *La Pluie* (project pour un text), Marcel Broodthaers, 1969

Atente-se agora na série fotográfica de John Baldessari, *Throwing four balls in the air to get a straight line* de 1972-73. Tenta-se que cada fotografia corresponda, ou esteja de acordo com, o título da obra. Essa tentativa é, no fundo, aquilo que Baldessari se propõe em cada instante. Cada um dos trinta e seis instantes fotográficos, captados pelo artista, resulta de combinações diferentes das bolas e, este jogo, poderia continuar e repetir-se interminavelmente até ao infinito. Tal como Baldessari afirma, “You’re just taking things apart, putting them back together again, taking them apart, putting them back together again. Art’s play” (Art21). É este o jogo da arte.



14. *Throwing four balls in the air to get a straight line*, John Baldessari, 1972-73

De acordo com Cocker (2010), esta recusa em produzir acções performativas com propósitos teleológicos é uma das características fundamentais do trabalho de Francis Alys. Na performance *Paradox of praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* de 1997, Francis Alys desloca-se empurrando um enorme paralelepípedo de gelo pelas ruas da cidade do México durante cerca de nove horas. A performance tem a duração da tarefa a que ele se auto propõe, ou seja, até ao desaparecimento total do objecto de gelo, decorrente do processo natural de descongelação. A ideia do *loop*, inerente à tarefa falhada de Sísifo está bem expressa num outro trabalho em vídeo do autor, *Children's Game #1: Caracoles* de 1999, no qual observamos uma criança na acção insistente e repetitiva de pontapear uma garrafa ao longo de uma rua inclinada.



15. *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, Francis Alys, 1997



16. *Children's Game #1: Caracoles*, Francis Alys, 1999

A exploração da ideia de repetição de uma tarefa incompleta ou inconcluída está, por exemplo, bem patente nos trabalhos de vídeo *Rehearsal 1* 1999-2004 e *Politics of Rehearsal* 2005-2007. No primeiro, um Volkswagen laranja tenta subir uma elevação numa estrada de terra batida, em Tijuana. Toda a acção do veículo é acompanhada ao mesmo tempo pela música de uma banda que se ouve normalmente durante o percurso de subida, que se deixa de ouvir quando o veículo se imobiliza, e que se ouve da frente para trás quando o veículo inicia a sua “frustrada” descida. No segundo vídeo, uma *striper* é acompanhada, na sua performance, por um ensaio de piano e voz. À semelhança do exemplo anterior, aqui a *striper* despe as suas roupas enquanto outra mulher canta acompanhada ao piano; inversamente, a *striper* veste as suas roupas durante os intervalos e interrupções do ensaio de voz e piano. Estamos, assim, perante uma acção que, ao repetir-se, parece não conduzir a qualquer conclusão.

Russel Fergusson (2010) considera que no trabalho de Alys existe uma relação ambivalente com a ideia de resolução completa. “Alys has adopted a way of working that tends to reject conclusions in favour of repetition and recalibration” (Fergusson, 2010, p.195). O trabalho de Alys serve para denunciar a promessa moderna de progresso e sucesso como irrealizável e fracassada.

De acordo com Boris Groys (2009), a civilização ocidental está hoje refém, ou presa ao presente, enquanto este se reproduz continuamente sem conduzir a qualquer futuro. Assim, perdemos o nosso tempo sem possibilidade de o investir seguramente, de o acumular, utopicamente. A perda de perspectiva histórica infinita conduz ao fenómeno de tempo desperdiçado, de tempo improdutivo. Contudo, para Groys, podemos interpretar este tempo desperdiçado de forma positiva, enquanto excesso de tempo – como tempo que atesta a nossa vida como seres no tempo. Para Groys, um certo tipo de arte baseada no tempo é a que melhor reflecte esta condição contemporânea na medida em que apreende e apresenta actividades que ocorrem no tempo mas não conduzem à criação de qualquer produto definido.

De acordo com Groys (2009) em *Song for Lupita*, de Francis Alys, não há evidências de uma tarefa com princípio e fim; não há evidências de uma tarefa com resultados visíveis ou produto final. Somos confrontados com uma mulher que desloca um líquido de um copo para outro copo e vice-versa, e assim sucessivamente, colocando-nos perante uma actividade puramente ritualista, repetitiva de perda de tempo - “a secular ritual beyond any claim of magical power, beyond any religious tradition or cultural convention.” (Groys, 2009, p.6).



17. *Song for Lupita*, Francis Alys, 1998

Assim, Groys também entende o Sísifo de Camus como um artista proto-contemporâneo cuja ausência de rumo e sentido na sua tarefa de deslocar uma rocha até ao cimo da montanha pode ser vista ou considerada como o protótipo da arte contemporânea baseada no tempo. Ainda segundo Groys, esta prática inútil e não produtiva, este excesso de tempo preso a um padrão não-histórico de repetição eterna constitui para Camus a verdadeira imagem daquilo que denominamos de “vida” ou “tempo de vida” – um período irreduzível a qualquer “sentido de vida” ou “objectivo de vida”, sem qualquer relevância histórica. Francis Alys define este desperdício de tempo, tempo não teológico, que não conduz a nada, a nenhum ponto de chegada ou climax como *tempo do ensaio*. Mais adiante Groys (2009) conclui que é precisamente por este tempo desperdiçado, suspenso, tempo não histórico, não poder ser acumulado ou absorvido pelos seus produtos finais que ele contém em si a capacidade de se repetir infinitamente.

Os exemplos da prática artística, revisitados supra, de artistas modernos e contemporâneos em torno das categorias de repetição e de fracasso, este eterno retorno do fracasso, este processo cíclico da acção de produzir o inútil, foram fundamentais e serviram de referência no repensar e questionar da componente projectual da minha dissertação. Esta desenvolveu-se em torno da prática performativa, resultando em quatro performances documentadas em vídeo e fotografia para esta dissertação. As quatro performances em conjunto constituem uma série com o título *Sometimes*<sup>27</sup> e são descritas de seguida.

## **4. Actividade Projectual**

### **4.1 Introdução**

Tal como descrito no prólogo da dissertação, a actividade projectual procurou dar continuidade às reflexões, pensamentos e conceitos da performance *O Abrigo* desenvolvida no âmbito da disciplina de Laboratório de Expressão e Criação Artística em 2014, do curso de mestrado em Criação Artística Contemporânea.

---

<sup>27</sup> O título *Sometimes* é uma referencia à performance *Sometimes Making Something Leads To Nothing*, de Francis Alys.



Trata-se de um projecto constituído por quatro performances que se agrupam numa série intitulada *Sometimes*. Não há qualquer relação narrativa entre elas. É como se tratasse de um livro composto por capítulos autónomos e sem qualquer relação narrativa entre eles. Talvez a série *Untitled Film Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman constitua um bom exemplo de comparação quanto à opção pela denominação série.

Em contrapartida, todas as quatro performances resultam de reflexão e exploração dos mesmos conceitos e são constituídas por elementos comuns a todas elas. Uma característica transversal é a natureza do jogo<sup>28</sup> inerente em todas as performances. Todas elas assentam numa actividade lúdica.

Em todas elas está presente o absurdo da situação e a consciência desse mesmo absurdo. O personagem (o mesmo em todas as performances) coloca-se em situação e procura ultrapassar, até ao limite das suas forças e energia, a condição absurda a que se sujeita. Neste sentido, Camus afirma: “O homem absurdo tem de esgotar tudo e esgotar-se. O absurdo é a sua tensão mais extrema, a que ele mantém constantemente com um esforço solitário, porque sabe que nessa consciência e nessa revolta do dia-a-dia testemunha a sua única verdade, que é o desafio (Camus, 2013, p.61).

Em todas as performances o personagem encontra-se frente a obstáculos que deseja ultrapassar. A este propósito, apoiando-se em Gaston Bachelard, Gonçalo M. Tavares afirma: “Um obstáculo exige trabalho e combate. Face a um obstáculo a contemplação não basta. É necessário um projecto, uma intenção, e depois uma activa, concreta muscular: uma acção que altere. É a resistência do mundo que cria as acções”. (Tavares, 2013, p.434). Em todas as performances da série *Sometimes* está presente um desejo nunca concretizado que resulta num fracasso e desilusão inevitável e, em alguns casos até, é o próprio fracasso que se procura atingir como fim. É estabelecido uma espécie de compromisso com o fracasso. Mas, ao mesmo tempo parece ser, também, a perspectiva do fracasso alcançado (fim inevitável da acção) gerador de um espaço aberto à renovação e à repetição; e parece ser através da criação de um sistema incompleto (em *loop*) que o fracasso permite criar, que o personagem encontra energia para continuar a “viver”.

---

<sup>28</sup> “Play” em inglês tem diferentes sentidos. Pode significar uma peça de teatro mas também pode significar uma brincadeira de crianças.

## 4.2 *Sometimes Climbing*<sup>29</sup>

Em *Sometimes Climbing* o personagem está perante uma rampa de plano inclinado. Transporta consigo apenas um balde contendo água. A tarefa do personagem é subir a rampa até ao topo. Subir uma rampa. Todo o esforço e desejo é concentrado nesse objectivo. Estamos, aqui, perante uma tarefa com propósitos teleológicos. Um desejo em subir a rampa, uma conquista em perspectiva mas também uma luta entre o personagem e a rampa. Durante a tentativa de execução da tarefa, o personagem procura recuperar do esforço a que se sujeita. Bebe água, refresca-se, lava o suor do corpo com a água do balde, vai-se libertando da roupa que veste. Entre cada tentativa de subida da rampa corresponde-lhe, de imediato, uma descida em sentido contrário. Como se toda a energia (positiva) investida na subida fosse desinvestida (negativa) na descida e resultasse em nada. O ciclo repete-se até à exaustão. Após sucessivas tentativas o corpo está exausto e desiste. O corpo no final não é o mesmo corpo inicial. É um corpo vencido e derrotado mas, ao mesmo tempo, também um corpo renovado disponível para outras tarefas.



18 e 19. *Sometimes Climbing*, David Q, 2015

## 4.3 *Sometimes Throwing*

Em *Sometimes Throwing* o personagem encontra-se perante uma parede murada. No espaço, em frente ao muro, encontra-se uma cadeira de mobiliário de trabalho de escritório. O personagem transporta consigo um saco contendo bolas coloridas, um balde

---

<sup>29</sup> “Como é que se deve atacar a encosta? Sobe e não penses nisso” do prólogo de *A Gaia Ciência* de Nietzsche com o título de “subir”.

com água e uma toalha branca. O personagem senta-se na cadeira, poisa ao seu lado o saco e o balde e prepara-se para o embate com o muro. A perspectiva de um combate! Uma vontade e um desejo de vencer o muro. O que pode o personagem contra um muro? As bolas são lançadas em direcção ao muro que as projecta de volta na direcção contrária, quase todas fora do campo de alcance do personagem. A tarefa de projecção das bolas prolonga-se até estas se terem esgotado do saco, ao que se segue a acção de recuperar as bolas espalhadas no espaço, introduzi-las de novo no saco e preparar-se para um novo *round*<sup>30</sup>. Após este assalto inicia-se um outro, de projecção das bolas na direcção do muro. Ciclo idêntico ao anterior e assim, sempre, até à exaustão.



20 e 21. *Sometimes Throwing*, David Q, 2015

#### 4.4 *Sometimes Measuring*

*Sometimes Measuring* desenvolve-se numa paisagem dunar. O personagem transporta consigo uma marreta ou maço, uma tabuleta e um balde com água. A tarefa do personagem é enterrar a tabuleta na areia. Marcação de propriedade? Criação de uma qualquer fundação? Durante o processo observamos que os diferentes elementos não funcionam entre si. É como se estivessem desajustados uns aos outros. A marreta não se ajusta convenientemente à tabuleta. Esta, por sua vez, resiste à penetração na areia, inclinando-se, como se este não fosse o solo mais conveniente para ela. Sente-se o desconforto e desajuste no corpo do personagem na manipulação da marreta. Em determinado momento a extremidade metálica da marreta solta-se do cabo de madeira,

<sup>30</sup> Referência aos assaltos num combate de boxe.

resistindo também ela na continuação da acção. A acção repete-se durante vários minutos mas, por fim, a tabuleta desfaz-se perante a intensidade das pancadas da marreta e a tarefa não é concluída.



22 e 23. *Sometimes Measuring*, David Q, 2015

#### 4.5 *Sometimes Balancing*

A performance *Sometimes Balancing* é aqui também incluída nesta série de performances embora, como referido anteriormente, seja uma performance desenvolvida no âmbito da disciplina de Laboratório de Expressão e Criação Artística, em 2014.

No espaço encontra-se uma barra de madeira, de forma cilíndrica, assente ou apoiada em tijolos, nas suas extremidades. O personagem chega ao espaço transportando apenas o balde com água. O desejo do personagem é procurar o equilíbrio sobre a barra de madeira. É essa a tarefa a que se entrega, com todas as suas forças, durante o tempo da performance. A condição de fracasso é, também aqui, inevitável.



24 e 25. *Sometimes Balancing*, David Q, 2015

## Conclusão

A prática artística desta dissertação de mestrado desenvolve-se em torno das categorias de repetição e de fracasso; o retorno de uma acção inacabada, o processo cíclico de produzir o inútil, o eterno desejo por satisfazer, foram sempre referências fundamentais no repensar e questionar da componente projectual da minha dissertação no mestrado em Criação Artística Contemporânea.

Em *O Mito de Sísifo*, Albert Camus começa por colocar, logo no início do seu ensaio, aquela que, para si, é a questão das questões, ou seja, a questão filosófica fundamental: “Julgo, pois que o sentido da vida é o mais premente dos assuntos – das interrogações” (Camus, 2012, p.16). Camus procura, constantemente, e ao longo do ensaio, aproximações a esta questão tendo como ponto de partida a concepção absurda da vida e uma filosofia existencialista assente no absurdo.

A modernidade clássica acreditava ainda na capacidade do futuro concretizar as promessas do passado e do presente. No entanto, todas as grandes utopias e narrativas do modernismo clássico parecem ter-se desmoronado e delas apenas restam, hoje, fragmentos de uma paisagem em ruínas. Utopias, algumas, assentes numa fé inabalável no progresso determinado pelo avanço da ciência e da tecnologia. Outras, assentes nos movimentos de vanguarda artística, sonhavam a salvação da sociedade através da arte e vivem, hoje, o pesadelo da desilusão. Noutras, o ideal da nação justificava o sacrifício dos seus cidadãos. Grandes projectos políticos revolucionários depositários da esperança na construção de uma sociedade mais justa e sem luta de classes caíram nas malhas de um capitalismo devorador. Assim, já no final século XIX, Nietzsche proclamava a morte de Deus. Arthur Danto sentenciou a arte, Roland Barthes anunciou a morte do autor, Francis Fukuyama pôs fim à história e Jean-François Lyotard, no final dos anos 70 do século XX, colocou um ponto final nas grandes narrativas históricas e anunciou o pós-modernismo. “A condição da pós-modernidade distingue-se por uma evaporação da “grande narrativa” – a “linha condutora” determinante através da qual somos colocados na história como seres dotados de um passado definido e de um futuro previsível”. (Giddens, 1999, p.2). Vivemos hoje, talvez, a modernidade do presente, temporária, incerta, e, portanto, sem

expectativas perduráveis nem utopias futuras. Uma modernidade em que o futuro se reconstrói e reconfigura a cada instante num presente incerto e instável. É na assunção e consciência da desilusão que parecemos viver hoje, na constatação de que a humanidade, em algum momento, falhou os seus projectos de futuro. “Philosophy begins in disappointment” afirma Critchley (2012, p.1). Frase que sintetiza a ideia de que o pensamento filosófico tem início numa experiência indeterminada, mas palpável, de que o desejado não foi cumprido, de que o fantástico esforço falhou.

Beckett considerava que toda a arte se fundava no fracasso e era condição inerente à prática de qualquer artista. Tal como verificámos, encontramos um conjunto de artistas que identificam o fracasso como um sintoma dos nossos tempos e que o fazem corresponder ao absurdo. Deste modo, a natureza do fracasso seria indissociável do absurdo da vida. No entanto, a natureza do fracasso parece ser de natureza paradoxal. Se por um lado a acção de fracassar se pode constituir como um fim em si mesma, por outro lado, ela também pode abrir um novo horizonte de possibilidades para o sucesso<sup>31</sup>. Assim, para Lisa Le Feuvre (2010) o fracasso é, porventura, um acto de bravura que envolve ousadia para lá da prática normal, introduzindo o reino da dúvida e não-saber. Entre os polos de sucesso e fracasso abre-se um espaço de operações potencialmente produtivas; entre a intenção assente numa perspectiva de êxito e a realização produz-se, através da possibilidade abstracta do fracasso, um espaço de questionamento e a manutenção de um sistema incompleto.

Deleuze (2000) escreveu que só através da experiência da repetição podemos experienciar a diferença. Será legítimo também afirmarmos que só através da experiência do fracasso podemos experienciar o sucesso? Será preciso fazermos um esforço para fracassarmos? Camus diz que é preciso o homem “esgotar tudo e esgotar-se”.

Por que razão hei-de eu sempre repetir os mesmos gestos e as mesmas acções inúteis, pela mesma ordem, como se fosse sempre pela primeira vez? Como dizia Camus, “Viver, naturalmente, nunca é fácil. Continuamos a fazer os gestos que a existência ordena, por muitas razões, a primeira das quais é o hábito” (Camus, 2013, p.17). O hábito, a repetição

---

<sup>31</sup> A ciência é bastante pragmática na forma como lida com o fracasso. Para ela não existe fracasso. O fracasso é uma forma de eliminar hipóteses para, assim, testar outras adiadas. Para a ciência, uma experiência falhada é o início de uma possibilidade de sucesso.

parece ser, assim, resultado da natureza absurda da condição humana indissociável da condição de fracasso.

Tal como Groys (2009, p.4) afirma, o presente “reproduces itself without leading to any future. We simply lose our time without being able to invest it securely, to accumulate it whether utopically or heterotopically”.

Para este autor, é precisamente o desperdício e excesso de tempo, característico da arte contemporânea baseada no tempo que, ao não ser acumulado ou incorporado num produto final, permite a repetição.

Um tempo excessivo, desperdiçado, não produtivo. Este excesso de tempo preso a um padrão não-histórico de repetição eterna constitui para Camus a verdadeira imagem daquilo que denominamos de “vida” ou “tempo de vida”. Uma alternativa à ideologia moderna do progresso encontra-se no excesso e desperdício de tarefas improdutivas. O corpo-fracasso resultante da actividade falhada e não produtiva é uma alternativa ao corpo-êxito da actividade competitiva e produtiva. O corpo fracasso é, aqui, um corpo consciente dos seus limites, que repete conscientemente a sua condição de fracasso. Mas é, também, um corpo que melhor reflecte a condição contemporânea. Um corpo que resiste, luta e se revolta.

O projecto *Sometimes* permitiu, também, trabalhar e pensar em torno da fronteira “líquida” e interpenetrante entre teatro e performance-arte. A actividade performativa inerente às artes visuais contém e trabalha sobre elementos que definem aquilo que se designa por “teatralidade” e é na sobreposição das suas fronteiras, na convergência dos dois *media* que a prática artística parece encontrar a sua potência e eficácia e, portanto, o seu discurso contemporâneo. Por outro lado, a condição do performer no contexto da performance-arte vive e alimenta-se do paradoxo conflituante entre as categorias de *self* e *personagem*. É na curva que se estabelece entre estas categorias que o performer se movimenta e encontra o seu espaço de auto-representação (*self as context*) e o artista apresenta e representa o seu olhar sobre o mundo.





## Bibliografia

- Araújo, Marco de. (2009). Representações do Corpo na História de Arte. In: Victor Correia (org.) *Corpologias - Volume I: O Corpo Humano e a Arte*. Sinapis. 2014
- Argan, Giulio Carlo. (1988). *Arte e Crítica de Arte*. Editorial Estampa. Lisboa
- Artaud, Antonin. (1989). *O Actor e o seu Duplo*. Fenda. Lisboa
- Barbosa, Eduardo R. L. (2010). O Corpo Representado na Arte Contemporânea: O Simbolismo da Performance. In: Victor Correia (org.) *Corpologias - Volume I: O Corpo Humano e a Arte*. Sinapis. 2014
- Barbosa, Eduardo R.L. (2012). Trajectos Míticos do Corpo na História de Arte. In: Victor Correia (org.) *Corpologias - Volume I: O Corpo Humano e a Arte*. Sinapis. 2014
- Beckett, Samuel. (s/data). *Teatro de Samuel Beckett*. 2ª Edição. Editora Arcádia
- Beckett, Samuel. (1988). *Pioravante Marche*. Gradiva
- Baudrillard, Jean. (1995). *A Sociedade de Consumo*. Edições 70. Lisboa
- Brecht, Bertolt. (1957). *Estudos sobre Teatro – Para uma arte dramática não-aristotélica*. Coligidos por Siegfried Unseld. Coleção Problemas. Portugal Editora. Lisboa
- Brook, Peter. (2008). *O Espaço Vazio*. Orfeu Negro. Lisboa
- Camus, Albert. (2013). *O Mito de Sísifo. Ensaio sobre o Absurdo*. Editora do Brasil
- Carlson, Marvin. (1995). *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Editora Unesp. São Paulo
- Cocker, Emma. (2010). Over and Over, Again and Again. In: *Failure*. Edited by Lisa Le Feuvre. Documents of Contemporary Art. The Mit Press. London
- Critchley, Simon. (2012). *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. Verso. London
- Deleuze, Gilles. (2000). *Diferença e Repetição*. Relógio D'Água Editores. Lisboa
- Diderot, Denis. (1909). *Paradoxo sobre o Comediante*. Lisboa. Guimarães Editores
- Escudero, Jesús Adrián. (2007). O corpo e as suas representações. In: Victor Correia (org.) *Corpologias - Volume I: O Corpo Humano e a Arte*. Sinapis. 2014
- Ferguson, Russel. (2007). Politics of Rehearsal: Francis Alys. In: *Failure*. Edited by Lisa Le Feuvre. Documents of Contemporary Art. The Mit Press. London

- Feuvre, Lisa Le. (2010). Introduction//Strive to Fail. In: *Failure*. Edited by Lisa Le Feuvre. Documents of Contemporary Art. The Mit Press. London
- Frade, Pedro M. (1990). Do auto-retrato à encenação do si. In: *Je Est Un Autre*. Edição, Fundação de Serralves.
- Fried, Michael. (1967). Art and Objecthood. In: *Art in Theory 1900 – 1990 An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison & Paul Wood
- Giddens, Anthony. (1999). *As Consequências da Modernidade*. Celta. Lisboa
- Giddens, Anthony. (2000). *O Mundo na Era da Globalização*. Editorial Presença.
- Goldberg, RoseLee. (2012). *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. 2ª Edição. Orfeu Negro. Lisboa
- Greenberg, Clement. (1961). American-Type Painting. In: *Art and Culture – Critical Essays*. Boston. Beacon Press
- Grotowski, Jerzy. (1975). Para um Teatro Pobre. In: *Para um Teatro Pobre*. Forja.
- Harrison, Charles & Wood, Paul. (1999). The Idea of the Modern World – Introduction. In: *Art in Theory 1900 – 1990 An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison & Paul Wood. Blackwell
- Lipovetsky, Gilles. (2011). *Os Tempos Hipermodernos*. Edições 70. Lisboa.
- Jones, Amelia. (1998). *Body Art / Performing the Subject*. University of Minnesota Press.
- Jones, Amelia. (2002). *The Artist's Body*. Edited by Tracey Warr. Phaidon Press. London
- Miranda, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Vega. 2ª edição. Lisboa
- Musil, Robert. (s/data). *O Homem Sem Qualidades*. Edição Livros do Brasil. Coleção Dois Mundos, Lisboa
- Nietzsche, Friederich. (1978). *Assim Falava Zarathustra*. Europa-América. Lisboa
- Ribeiro, António Pinto. (1997). *Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da crítica*. Edições Cosmos. Lisboa
- Schechner, Richard. (2006). *Performance Studies – An Introduction*. Segunda Edição. UK. Routledge
- Tavares, Gonçalo M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, Fragmentos e Imagens*. Caminho
- Vergine, Lea. (2000). *Body art and performance: the body as language*. Skira

## Documentos Online

Arfara, Katia. (2011). *Théâtralités Contemporaines – Entre les artes plastiques et les artes de la scène*. Peter Lang. Acedido em <http://eds.b.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/ZTAwMHR3d19fNDg2Mzk1X19BTg2?sid=7ec6bbd7-bfb4-442f-8dbb-8dcba4ee53d@sessionmgr198&vid=2&format=EB&rid=1>

Art21. <http://www.art21.org/images/john-baldessari/throwing-four-balls-in-the-air-to-get-a-square-1972-73?slideshow=1>

Baudelaire, Charles. (1996). Sobre a Modernidade. Editora Paz e Terra. Acedido em [http://minhateca.com.br/livros\\_gratis\\_BR/BAUDELAIRE\\*2c+Charles.+Sobre+a+Modernidade,68232.pdf](http://minhateca.com.br/livros_gratis_BR/BAUDELAIRE*2c+Charles.+Sobre+a+Modernidade,68232.pdf)

Beckett, Samuel & Duthuit, Georges. (1949). Three Dialogues. *From Transition* `49, no. 5. Georges Duthuit Editor. Acedido em [http://opasquet.fr/dl/texts/Beckett\\_Three\\_Dialogues\\_2012.pdf](http://opasquet.fr/dl/texts/Beckett_Three_Dialogues_2012.pdf)

Carlson, Marvin. (2011). Préface. In: Arfara, Katia. (2011). *Théâtralités Contemporaines – Entre les artes plastiques et les artes de la scène*. Peter Lang. Acedido em <http://eds.b.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/ZTAwMHR3d19fNDg2Mzk1X19BTg2?sid=7ec6bbd7-bfb4-442f-8dbb-8dcba4ee53d@sessionmgr198&vid=2&format=EB&rid=1>

Cohen, Renato. (2002). *Performance como linguagem. Criação de um tempo-espço de experimentação*. 1ª Edição. Editora Perspectiva. Acedido em <https://anticlimacus.files.wordpress.com/2013/03/performance-como-linguagem-renato-cohen1.pdf>

Deleuze, Gille. (2002). Espinosa. Filosofia Prática. Editora Escuta. Acedido em <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g-espinoza-filosofia-prc3a1tica.pdf>

Durán, Richard. (2009). “En attendant Godot” or “le suicide philosophique”: Beckett’s Play from the Perspective of Camu’s “Le Mythe de Sisyphe”. *The French Review*. Vol 82, Nº5. Pp. 982-993. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/25613747>

Glusberg, Jorge. (1987). *A Arte da Performance*. São Paulo. Perspectiva. Acedido em <http://minhateca.com.br/leidijaners/Arte+-+Desenho+-+Pintura/Arte+-+Desenho+-+Pintura/Glusberg-Jorge-a-Arte-Da-Performance,36717036.pdf>

Groys, Boris. (2009). Comrades of Time. *E-flux journal* #11, 1-11. Acedido em <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>

Kaprow, Allan. (1958). The Legacy of Jackson Pollock. In: *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993, pp. 1-9. Acedido em [http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1958-00-00\\_kaprow\\_legacypollock](http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1958-00-00_kaprow_legacypollock)

Kaprow, Allan. (1993). The Real Experiment. In: *The Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press. Acedido em [http://monoskop.org/images/3/36/Kaprow\\_Allan\\_Essays\\_on\\_the\\_Blurring\\_of\\_Art\\_and\\_Life\\_with\\_Impurity\\_Experimental\\_Art\\_The\\_Meaning\\_of\\_Life\\_missing.pdf](http://monoskop.org/images/3/36/Kaprow_Allan_Essays_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_with_Impurity_Experimental_Art_The_Meaning_of_Life_missing.pdf)

Kaprow, Allan. (2004). *Some Recent Happenings*. Ubu Classics. Acedido em [http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/kaprow\\_recent.pdf](http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/kaprow_recent.pdf)

Kenning, D. (2009). Art Relations and the Presence of Absence. *Third Text*, Vol. 23. Issue 4. pp. 435-446. Routledge. Acedido em <http://www.tandf.co.uk/journals>

Kirby, Michael. (1965). The New Theatre. *The Tulane Drama Review*, Vol 10, nº 2, pp. 23-43. The Mit Press. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/1125229>

Olf, Julian M. (1981). Acting and Being: Some Thoughts about Metaphysics and Modern Performance. *Theatre Journal*, 33(1), 34-45. The Johns Hopkins University Press. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/3207486>

Orlan. Acedido em <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art>

Maciunas. Acedido em <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/>

Marina Abramovic interviewed by Iwona Blazwick, (2011). *Art Monthly*, nº 349, pp. 1-8 Acedido em <https://www.questia.com/magazine/1G1-268480403/the-artist-is-present-marina-abramovic>

Marranca, Bonnie. (2006). Performance, a Personal History. *A Journal of Performance and Art*, Vol 28, nº 1, pp. 3-19. The Mit Press on behalf of Performing Arts Journal, Inc. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/4139993>

Pane. Acedido em <https://artcorporelchezlesfemmes.wordpress.com/2015/04/21/gina-pane-le-cri-de-la-blessure>

Schechner, Richard. (1979). The End of Humanism. Two Views. *Performing Arts Journal*, 4, No. ½, 9-22. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/4623759>

Schneider, Rebecca. (2005). Solo Solo Solo. In: *Performing Art's History*. Acedido em [https://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content\\_store/Sample\\_chapter/9780631232834/Butt\\_sample%20chapter\\_after%20criticism.pdf](https://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content_store/Sample_chapter/9780631232834/Butt_sample%20chapter_after%20criticism.pdf)

Spinoza, Bento de. (s/d). Ética demonstrada em ordem geométrica. Acedido em <http://www.filozar.com.br/filosoficos/Espinoza/93539070-Baruch-Spinoza-Etica-Demonstrada-a-maneira-dos-Geometras-PT-BR.pdf>

Valéry, Paul. (1919). *La crise de l'esprit. Première Lettre*. Acedido em [http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery\\_paul/crise\\_de\\_l'esprit/valery\\_esprit.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/crise_de_l'esprit/valery_esprit.pdf)

Wilson, Martha. (1997). Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. *Art Journal*, 56(4), 2-3 Acedido em

## Imagens

- 1 e 2. *Mal me quer bem me quer*, David Q, 2013, performance
- 3 e 4. *O macaco*, David Q, 2014, performance
- 5 e 6. *(Deca)dência*, David Q, 2013, performance-instalação
7. *O Abrigo*, David Q, 2014, performance-instalação
8. Jackson Pollock no seu estúdio, Hans Namuth, 1950, fotografia
9. *I like America and America Likes me*, Joseph Beuys, 1974, performance
10. *The artist is present*, Marina Abramovic, 2010, performance
11. *The Painter*, Paul McCarthy, 1995, performance-vídeo
12. *Failing to Levitate in the Studio*, Bruce Nauman, 1966, fotografia
13. *La Pluie* (project pour un text), Marcel Broodthaers, 1969, vídeo
14. *Throwing four balls in the air to get a straight line*, John Baldessari, 1972-73, fotografia
15. *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, Francis Alys, 1997, performance-vídeo
16. *Children's Game #1: Caracoles*, Francis Alys, 1999, performance-vídeo
17. *Song for Lupita*, Francis Alys, 1998, vídeo
- 18 e 19. *Sometimes Climbing*, David Q, 2015, performance
- 20 e 21. *Sometimes Throwing*, David Q, 2015, performance
- 22 e 23. *Sometimes Measuring*, David Q, 2015, performance
- 24 e 25. *Sometimes Balancing*, David Q, 2015, performance

